cahiers du CINEMA

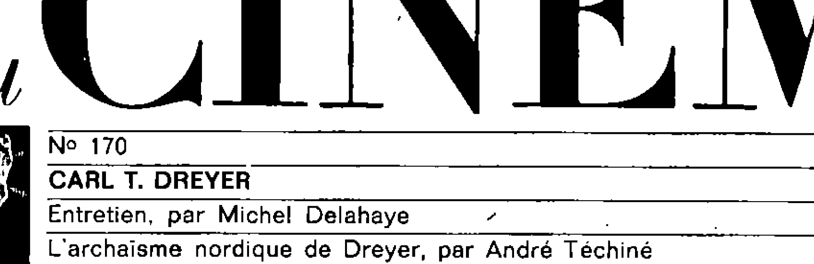
Carl T. Dreyer
Leni Riefenstahl



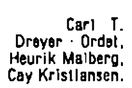
numéro 170 septembre 1965


magazine
ANTIBES
65

« Je crois que les circonstances de la vie, passagères comme elles le sont, nous instruisent moins des vérités durables que les fictions fondées sur ces vérités ». — Mme De Staël.

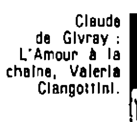


cahiers du CINEMA





Carl T. Dreyer · Ordet, Heurik Malberg, Cay Kristiansen.



Claude de Givray : L'Amour à la chaine, Valeria Ciangottini.

Nº 170 SEPTEMBRE 1965

CAHIERS DU CINEMA, Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e. 359-52-80. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34.

le cahier des lecteurs

Comment faire ?

Je termine actuellement un court métrage que j'ai réalisé à Aix-en-Provence, cet hiver, avec l'aide de la Jeunesse et les Sports de Marseille, sous la direction de M. Roger Boccanfuso.
Mais étant donnée la situation actuelle du cinéma d'amateurs, je ne suis pas au courant de ce que je peux en faire exactement.
Je compte d'abord le présenter au public aixois. Mais ai-je le droit de l'exploiter financièrement ? Suis-je obligé de passer par une commission de censure ? Ne puis-je le passer sans formalité dans un Cinéma d'Art et d'Essai, au titre de l'article 326 qui régit cette catégorie de salles (« à concurrence de 10 % les films d'amateurs présentant un caractère exceptionnel ») ? Les activités cinématographiques d'Aix-en-Provence sont très développées... — Jean Montoya, Les Oliviers, Nice.
Et c'est si vrai que les Marseillais n'ont qu'un désir : tourner dans, sur, pour, contre cette ville. Tels Bernard Bouthier et Roland Portiche qui, forçant les maigres ressources familiales, ont monté, bout à bout, l'après-midi d'une jeune fille (aixoise) à Marseille. Qu'importe l'incohérence du c.m. si le propos n'en est pas la totalité du monde (rêve de nombreux amateurs) mais un des fils qui l'animent. Cela dit, ne croyez pas que je vous abandonne et revenons à vos questions. Pour exploiter commercialement votre film, il vous faut obtenir l'agrément du C.N.C... Dès lors, vous vous trouvez placé devant un cercle vicieux puisque pour mériter ce label vous auriez dû tourner votre film selon les normes syndicales et professionnelles en vigueur. Qui plus est, le visa de censure et la maison de production sont nécessaires. Mais si un distributeur s'enthousiasmait pour votre film, il pourrait supprimer ces barrières. Quant aux cinémas d'Art et d'Essai la réponse me semble être positive. De toutes façons, reportez-vous pour plus de détails à notre n° 161-162.

Lopointe joue et perd

Je vous crie — une fois n'est pas coutume, je suis plutôt silencieux — « casse-cou, attention ! ». Vous tombez dans un excès de sérieux que des films comme *Les Communiants* n'appellent en rien.
L'on dit grand bien dans la presse métropolitaine d'un film comme *Alphaville*, dont je ne doute pas qu'il nous redonnera sans amélioration aucune tous les tics de ce collégien mal mouché qu'est votre Jean-Luc Godard.
Sans que je puisse l'affirmer (*sans que* se construit en effet, remarquez-le bien, avec le positif, sauf dans sans que... ni tête), je ne serais pas autrement étonné si vos Comolli, Fieschi et autres corses n'étaient de vastes imposteurs. Quant à Bontemps, son nom sonne trop bien pour ne pas dissimuler sans doute quelque consonance honteusement sémite ou négroïde. — Jean-Jacques Lopointe, La Réunion.
Ce Lopointe m'irrite. Lit-il les Cahiers ? Qu'il réponde oui, et je mets fin à cette chronique ! Non, qu'il souffle... Eh bien, tant mieux (ou tant pis) car il sait donc que Comolli, natif d'un lac à la consonance plus courte, guigne la Corse de son œil candide, et que Fieschi, pratiquement ajaccien, aux recettes de Mme Filoumé goûte avec volupté. Bontemps, diminutif à vous entendre de Ben Kolb (il m'arrive de lire Peyrefitte) est hélas ! un habitant de Seine, ce qu'il regrette, croyez-moi, lorsque les suédoises l'aguichent. Lopointe, vous êtes bête. Les carrés de jute que votre oncle Ernest vous avait légués se vendent mal, je sais, mais ne venez pas à tout moment nous faire l'article. Ou alors foncez et traitez-moi d'arménien (ce que je suis à moitié). Mais lisez plutôt la suite !

Avec ou sans S

Dans la revue « Le spectacle du monde » de juillet 1965, François Vinneuil rend compte du film de Peter Brook, *Sa Majesté des Mouches* (p. 75).
Je vous transcris, à tout hasard, un petit morceau de sa prose :
« L'homme qui retourne à l'état de nature redevient vite une bête de proie, sanguinaire, hantée par d'obscures terreurs. Et plus vite encore ce petit animal primitif, vaguement dressé, qu'est l'enfant. Il n'est certainement pas inutile de rappeler que le réalisateur, l'américain Peter Brook, était allé diriger, il y a quelques années, dans les plus idylliques intentions, un film au Kenya, mais qu'il y fit la connaissance des Mau-Mau, et que son scénario, modifié sur place, montrait un nationaliste noir trahissant les siens par peur du dieu Tonnerre. » — H. Bonnard, La Séauve-sur-Semène (Haute-Loire).
Il n'est certainement pas inutile de rappeler à Lucien Rebatet (F. Vinneuil) que Brook prend un s en idiome yankee et curieusement nécessite Richard comme prénom. Voilà pour Lopointe l'occasion d'une correspondance. Entre nationalistes (Blancs), enfin quoi !

Les désastres de province

Etant « cinéphile de sous-préfecture », j'ai lu avec intérêt l'article de M. Dufreigne sur le cinéma en province, dans votre n° 161-2. Dieu merci, je vais moi aussi à Paris régulièrement, sans quoi je me dégoûterais rapidement du cinéma. Car, si j'en crois ma propre expérience, l'article en question décrit la vie du cinéphile provincial d'une manière un peu trop rose à mon goût. Pour moi, cela va plus loin dans le dénuement. Passons sur le retard des programmations par rapport à Paris, sur le vain espoir de voir un jour certains chefs-d'œuvre, à plus forte raison si c'est un « film maudit ». Mais quand passe un film « intéressant » — dans l'état actuel des choses, une ou deux étoiles repérées dans *Le Conseil des Dix* suffisent grandement pour décider le cinéphile — il s'agit de le voir vraiment ! C'est là le plus difficile. Les premiers déboires viennent de la projection : écran jauni, image passant par toutes les couleurs à la reprise, mise au point hésitante... Quant à l'entracte (sacré, il faut bien se restaurer et projeter les sempiternels et mauvais films publicitaires des commerçants de la ville) il se fait encore, dans la plupart des cas, au beau milieu du film, au centre d'une séquence importante si possible. C'est là que les choses se gâtent jusqu'à un point insoutenable : c'est l'heure du chocolat glacé. Il est alors préférable de sortir pour griller une cigarette, surtout si l'on a vu pendant une heure les acteurs s'adonner à ce plaisir. A la reprise, le niveau sonore reste élevé dans la salle : bruits de papiers de bonbons, mastications, succions (dernièrement, un spectateur particulièrement vorace, placé juste derrière moi, a englouti un plein paquet de cacahuètes). J'ajouterai les cris et interjections diverses, les onomatopées suggestives et les gamins faisant exploser des sacs de papier. Je ne connais guère que les bandes sonores d'*Austerlitz* ou de *Week-end à Zuydcoote* pour résister à ça. — J. Donnot (lecteur d'une ville inconnue ?)
Premier conseil : rassemblez autour de vous les cinéphiles, et formez une solide petite troupe. Ensuite, étudiez à fond la réglementation de l'exploitation cinématographique et prenez d'assaut, à chaque dérogation, le bureau du directeur de la salle. Frappez. Chaque cri mérite un rappel à l'ordre. Solution dure mais efficace. Sinon, cotisez-vous et achetez à l'ouvreuse toutes ses petites « cochonneries » et avec bouchez les lavabos... Récemment, des spectateurs espagnols ont gagné un singulier procès. Après avoir fait constater par un huissier que la projection de Marnie *avait été considérablement raccourcie, ils ont porté plainte, s'estimant lésés. Les Tribunaux leur ont donné raison. — Gérard GUEGAN.*

Quoi de neuf dans la Nouvelle Vague?

« Pierrot le fou », bien sûr. Mais c'est d'emblée loin au-delà de toute nouveauté que « Pierrot le fou » déroule ses vagues. Il y est question pour le cinéma et pour l'homme d'une liberté tour à tour impossible, affirmée, effrayante. Il naît, de l'expression de cette inaccessible liberté par une liberté d'expression insaisissable, un vertige, une émotion comme le cinéma en a peu communiqués. Pour retrouver pareil accord du rêve et du drame à la sensibilité et à l'idée d'une époque morte et née à moitié, il faut remonter à « La Règle du jeu ». Comme le chef-d'œuvre de Renoir, celui de Godard crée une Beauté nouvelle auprès de qui toutes pâlissent. Et cette Beauté demande que nous changions nos mesures pour elle. « Pierrot le fou » déjà est qualifié de « divertissement scintillant », alors que d'un coup, à son choc, le cinéma se décentre vers une gravité jusque là ignorée, face à laquelle la critique ne peut qu'errer ou se taire. Tout aussi sûrement deux films, « L'Amour à la chaîne » de Claude de Givray et « Marie-Chantal contre le Dr Kah » de Claude Chabrol montrent que le problème primordial du jeune cinéma français : réussir à la fois son film et celui du public, n'est pas insoluble.

Faisant un film sur la prostitution, de Givray tient un pari qu'il gagne par une alternance des tons et des styles. Elle lui permet de passer d'un plan à un autre, de les juxtaposer sans cesse et de les traiter tous. Il va plus loin : « L'Amour à la chaîne » n'est pas qu'un film sur la prostitution, mais le film de cette prostitution. Il la montre comme un théâtre de la vie où se jouent comédies et drames, la décrivant et la dramatisant à la fois, lui faisant tenir en permanence le devant et le fond de la scène. Chabrol tient une autre gageure : celle du cinéma commercial d'espionnage, dont les vétérans peuvent changer de branche. « Marie-Chantal » est donc la parodie d'un genre déjà parodique. Mais le génie de Chabrol est d'avoir donné dans le même temps non seulement l'action et sa parodie, mais le commentaire d'une Marie-Chantal spectatrice autant qu'actrice, à qui, pour son humour plus ou moins involontaire, mais aussi pour ses angoisses, s'allie le spectateur. Chabrol réinvente de la sorte ce qui manquait le plus aux produits du commerce d'espions : le suspense ; sauve dès lors la toute chabrolienne dialectique du spectateur devenu à son tour spectacle. Une revanche.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Jean Collet (Télérama)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jacques Doniol-Valcroze (Cahiers)	Jean-Luc Godard (Cahiers)	Gérard Guegan (Cahiers)	Jacques Rivette (Cahiers)	Georges Sadoul (Lettres Françaises)
Marie-Chantal contre le Dr Kah (Claude Chabrol)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★	
L'Amour à la chaine (Claude de Givray)	●	★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	
Young Cassidy (Jack Cardiff, John Ford)		★★	★	★★	★★		★★★	★★★	★★★★	
L'Amour en 4e vitesse (George Sidney)							★★		★★	
Les Baisers (film à sketches)	★	★★	★	★★	★★	★★	★★	★★	★★	
Un mari à prix fixe (Claude de Givray)		★	★	★★	★★	★★	★	★★	★	
Je vous salue, Mafia (Raoul Lévy)	★	★★	★	★	★	★★	★★	★★		
Tokyo Olympiades (Ichikawa Kon)	★★	★★	★★	★	●	★★	★	★★	●	★★
Une vierge sur canapé (Richard Quine)	●	★	★★★	★	●	★★	★		★★	
Le Partage de Catherine (Luigi Comencini)	●	●	●	★★★			★	★★	★★	
Pas de caviar pour tante Olga (Jean Becker)	●	★★	●	★	★★				★	
L'Ile des braves (Frank Sinatra)		★★	●		★				●	
Marcher ou mourir (Giuseppe De Santis)		★					●	●		★★
Le Sexe des anges (Campanile, Fanciosa)	●	●							★★	●
L'Express du colonel von Ryan (Mark Robson)	★	●	★		●				●	
L'Enfer dans la peau (José Bénazéraf)	★	●	●	●			●		★	
Avec amour et avec rage (Festa Campanile)	●						●		★	
Les Evadés de Berlin (Will Tremper)					●		★			●
Marco Polo (Denys de la Patellière)	★	●	●		★	●	●		●	
Casanova (Mario Monicelli)	★	●		●	●	●	●		●	
La Corde au cou (Joseph Lisbona)		●				●			●	
La Fille dans le filet (G.-C. Pons)	●	●						●		
Le Coup de l'oreiller (Michael Gordon)	●	●			●		●		●	
L'Etranger frappe à la porte (Johan Jacobson)	●	●			●		●	●	●	
Le Lit à deux places (Jean Delannoy)	●	●	●	●	●	●	●	●		●

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Ce petit journal a été rédigé par Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps, Michel Caen, Pierre Kast, Axel Madsen, Louis Marcorelles et André Téchiné.

Débutants fracassants

Chez Warner Bros, Mike Nichols met en scène le *Who's Afraid of Virginia Woolf* cinématographique, faisant travailler Dick Burton et Liz Taylor de 5 heures du soir à 5 heures du matin. « On voulait voir ce qui allait se passer si on restait debout toute la nuit », déclara Nichols dont *Qui a peur* est la première mise en scène. (Cahiers 166-167). « Il est facile de se dire qu'il est cinq heures du matin, qu'on a bu toute la nuit et qu'on est crevé, mais comment se sent-on réellement, comment réagit-on ? », demandait-il en instituant d'abord répétitions puis tournage de nuit. « Ce n'était pas nécessaire, ni peut-être important, mais je voulais voir si l'on aurait de nouvelles idées ».

Nichols est heureux de travailler dans le cinéma. « C'est une grande déception pour moi, que de ne pas avoir des troupeaux de bœufs à diriger ou des trains à faire dérailler, mais, comme m'a dit un ami, il n'y a pas de raison pour que je ne fasse pas sauter la maison de Virginia Woolf à la dynamite.

« *Qui a peur* est peut-être la meilleure pièce des derniers 50 ans et sûrement la meilleure des 10 dernières années. Je suis amoureux des Burton : Haskell Wexler m'apprend des choses. Je suis heureux. »

A la Metro, Axelrod, auteur de la pièce « Sept ans de réflexion » et scénariste des derniers films de Richard Quine, prévient que *Lord Love a Duck* sera une « satire noire et vicieuse des mœurs adolescentes. »

Au début du tournage, Geoffrey Shurloc, le nouveau chef du Code de Production, n'avait coupé qu'une seule scène. « Pour témoigner de ma déférence, je tourne le film exactement comme je l'ai écrit. » répond Axelrod. Notre film va taper sur toutes les idiosyncrasies des adolescents : nourriture, mode, transistors, écoles et drive-in-églises. » *Duck* est tourné en noir et blanc (comme *Qui a peur*, d'ailleurs), utilise la méthode Arriflex au poing et sera monté comme les films de Richard Lester. « Ma vie changea le jour où je vis le film des Beatles. » soupire Axelrod. « Pourquoi ne pouvons-nous pas faire du cinéma comme ça ici ? »

Lord Love a Duck est le premier des cinq films qu'Axelrod fera pour United Artists. « Le prochain sera pire. Rétrospectivement *Duck* aura l'air d'un documentaire pour écoles maternelles. » — A.M.



Elizabeth Taylor et Mike Nichols



James Whale : Frankenstein (Boris Karloff)

Fantastique à San Sebastian

S'il fallait encore prouver, après maints congrès de l'abominable et horror-stories, que l'année cinématographique 1965 fut placée sous le signe du fantastique, c'est maintenant chose faite puisque le XIIIe Festival de San Sebastian vient d'apporter la caution d'une manifestation officielle à cet état de fait en consacrant sa section rétrospective au film de terreur.

Une solide vingtaine de films fut ainsi présentée au rythme d'un, deux ou même trois par matinée, ce qui obligea le spectateur courageux à quitter son hôtel aux alentours de 8 a.m. alors qu'il n'avait en général réintégré ce domicile que quatre ou cinq heures auparavant. Cette petite entorse aux lois régissant une vie saine et hygiénique valait cependant d'être pratiquée puisqu'elle nous permit de revoir ou de découvrir quelques œuvres des plus représentatives, à savoir : *Homunculus* (Otto Rippert, 1916), *Le Golem* (Paul Wegener, 1920), *Nosferatu* (Friedrich W. Murnau, 1921), *Mabuse le Joueur* (Fritz Lang, 1922), *Dracula* (Tod Browning, 1931), *L'Homme invisible* (James Whale, 1931), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *La Momie* (Karl Freund, 1932), *Le Monstre de Londres* (Stuart Walker, 1935), *King Kong* (Cooper et Schoedsack, 1933), *La Maison de Frankenstein* (Erle Kenton, 1944), *Les Poupées du diable* (Tod Browning, 1936), *Le Cauchemar de Dracula* (Terence Fisher, 1958), *Crimes au musée des horreurs* (Arthur Crabtree, 1959), *Et mourir de plaisir* (Roger Vadim, 1960), *Konga* (John Lemont, 1961), *El Vampiro* et *El Ataud del vampiro* (Fernando Mendez, 1960), *Santo contra las mujeres vampiras* (Alfonso Corona Blake, 1962) et *I lunghi capelli della morte* (Anthony Dawson, 1965).

Si l'on excepte l'innomable *Konga*, toutes les œuvres déjà connues présentées ici ne manquaient pas d'intérêt et nous eûmes même la primeur des versions sonorisées (très intelligemment) de *Nosferatu* et *Mabuse* que « Le Dragon » présentera prochainement lors d'un hommage au film expressionniste.

Astucieusement programmé à la suite même de *Nosferatu*, le *Dracula* de Browning (qui fit jadis un passage éclair à Chaillot) donna l'occasion aux stokeriens de se perdre en conjectures sur les mérites respectifs de l'une et l'autre adaptation et leur degré de fidélité envers la mythologie vampiresque. Après une première demi-heure proprement éblouissante qui — grâce à l'utilisation du décor — constitue la pointe extrême du « gothic cinema », Browning relâche malheureusement son contrôle du film et laisse alors le théâtral le plus statique le disputer au bavardage.

Karl Freund, opérateur de ce *Dracula*, devait au contraire construire *The Mummy* — qu'il réalisa l'année suivante — sur une série de lignes de

force purement visuelles et obtenir une réussite totale là où Browning enregistra un demi-échec. Plus qu'un conte de terreur, c'est une fort romantique passion que retrace ce film réputé « invisible ». Dès le premier quart d'heure, la momie interprétée par Karloff est ramenée à la vie par la lecture d'un texte sacré et c'est sous une apparence quasi humaine que « l'être pourrissant » tentera de conquérir la réincarnation de la femme aimée. Nous sommes, il est vrai, plus proche de Ridder-Hagard que des classiques de l'épouvante, mais la maîtrise avec laquelle Freund traduit la moindre progression dramatique par un usage précis du cadrage et des éclairages nous fait regretter (sans espoir?) un sens de l'image depuis longtemps oublié.

Ce n'est certes pas à ce niveau que se situe l'intérêt de *House of Frankenstein* mais à celui du scénario, hésitant entre le pathos et le burlesque, que ne transcende guère une mise en scène à ras de terre signée Erle C. Kenton que l'on reconnaîtra difficilement pour l'auteur de *Island of Lost Souls*. Réunissant en quelque 90 minutes un savant fou, son serviteur bossu, le Comte Dracula, la créature du baron Frankenstein et un loup-garou, ce film-catalogue démontre sans peine qu'une forte dose d'humour était nécessaire pour réussir pareil cocktail tératologique.

Toujours sur le mode comique — mais volontaire ici — Fernando Mendez donna une suite à son *Vampiro : El Ataud del vampiro* qui exploite les mêmes situations que sa précédente livraison (fort estimable, d'ailleurs) mais situant ses personnages cette fois dans l'univers d'un hôpital en folie sans rapport, hélas, avec celui de *Disorderly Orderly*.

Venant nous réconcilier avec les vampires mexicains, Alfonso Corona Blake nous offrit un petit chef-d'œuvre d'épouvante nonsensique dont le titre seul : *Santo contra las mujeres vampiras*, annonçait les fameuses (et très recherchées) titillations intellectuelles propres au cinéma de néanderthal. Le film tient les promesses du titre. Santo, un catcheur masqué très populaire au Mexique, défend une pure jouvencelle — fille d'un illustre physicien — contre l'avidité d'un gang de femmes vampires certainement lesbiennes dont les activités occultes se bornent à parader comme des reines de beauté. La mise en scène est inexistante et pour une fois, c'est tant mieux. La température du film sera donnée par ce seul gag : un catcheur-vampire opposé à Santo sur le ring se voit soudain démasqué et s'aperçoit alors qu'il s'est transformé en loup-garou ! Bourrelé d'angoisses existentielles, le catcheur ex-vampire abandonne et prend la fuite.

En clôture de ce festival, Margheriti (alias Dawson) devait nous envoyer *La Danse macabre* qui fut ici même fort justement défendue. Nous reçûmes en fait une œuvre plus récente, *I lunghi capelli della morte*, où Barbara Steele une fois de plus déployait ses charmes vénéneux. Les emprunts sont nombreux cette fois à Bava ou Corman et si Margheriti ne récidive pas ici son précédent coup de maître, il affirme cependant une très juste notion du paroxysme, qualité rare avec laquelle il faudra compter.

Pour la petite histoire, signalons que toutes les copies envoyées par Universal, y compris le très honnête *Werewolf of London* qui fit une réapparition inattendue, étaient rigoureusement neuves, sortant tout droit des laboratoires de tirage pour l'occasion, ce qui vient restreindre considérablement le nombre des films présumés disparus. A l'issue des projections, un jury composé de critiques français, espagnols et américains ayant assisté au *ciclo de cine de terror* décerna le prix Midi-Minuit Fantastique au *Dracula* de Tod Browning et à Barbara Steele, pour une fois réconciliée avec les épouvantes filmiques.

Je reçois à l'instant une confirmation de San Sebastian : la section rétrospective du prochain festival sera consacrée à la science-fiction. Aux côtés d'*Alphaville* et de *La Brûlure de mille soleils* peut-être y verrons-nous alors *Je t'aime, je t'aime* et *Fahrenheit* 451 que Resnais et Truffaut auront enfin pu mener à bien. — M.C.

Déchirant cinquantième

Le cinquantième film d'Alfred Hitchcock s'appellera *Torn Curtain*. Les vedettes en seront Paul Newman et Julie Andrews, et le tournage commencera le 1er octobre, ou avant, si Miss Andrews finit avant cette date *Hawaii* pour lequel George Roy Hill et les frères Mirisch ont toutes sortes de difficultés. *Le Rideau déchiré*, un « espionnage-suspense », est le premier des trois films du nouveau contrat qu'Hitchcock vient de signer avec Universal. Le second sera *The Fire R's* (*Cahiers* N° 166-167). Le titre de *R.R.R.R.R.* (r = rare) est une abréviation professionnelle des marchands de médailles et de monnaies rares. Virna Lisi jouera le rôle féminin principal. « Elle est merveilleuse, exactement le genre qui peut empoisonner une famille entière mine de rien ». A.M.





Bresson et le hasard

Les détails

Le film s'intitule *Au hasard Balthazar*. C'est une production franco-suédoise. Le scénario, les dialogues et l'adaptation sont de Robert Bresson. La photographie est de Ghislain Cloquet. Anne Wiazenski et François Lafargue tiennent les rôles principaux. Le tournage du film s'effectue à quelques kilomètres de Versailles, dans le café-tabac d'un village appelé Guyancourt et comprenant une centaine d'habitants. A cinq heures précises Bresson arrive, fait mettre en place acteurs et figurants pour commencer les répétitions. Le tournage se poursuivra de nuit jusqu'à deux heures du matin. De cinq heures à sept heures et demie, deux plans seront retenus sur une vingtaine de prises. Pendant les prises, mâchant du chewing-gum, immobile, Bresson scrute avec une attention soutenue les moindres mouvements du comédien afin de, repérant les failles dans l'attitude, modifier ses indications. Entre les prises, il marche de long en large.

Il arrive, à intervalles irréguliers, qu'il se passe la main sur le front ou qu'il mette ses lunettes d'un geste mécanique pour s'assurer d'un détail du script. Avant la prise, il regarde dans l'œilleton de la caméra pour rectifier la composition du cadre, vérifiant si l'angle droit de la table est bien dans le champ. Il précise aux figurants l'emplacement exact où ils devront poser leurs pieds. Il signale une trace noire sur le front de l'acteur et la fait effacer sur le champ. Il indique ensuite des points successifs vers lesquels devra se diriger à des moments différents le regard du comédien. Il se saisit enfin d'un objet, délimite sa position et accomplit le geste que doit faire l'acteur, expliquant la manière particulière dont cet objet doit être présenté. L'œil à la caméra, Bresson attend pour commencer que l'âne prenne exactement la position voulue. « Moteur ».

Les propos

Bresson dit : « Mettez la main gauche à plat, plus encore, les doigts écartés »... « Vous saisissez le papier plus lentement. Vous le prenez par le bas et non par le milieu »... « Pour signer, vous tracez un paraphe, un trait en dessous et vous restez la plume en l'air... » Pierre Klossowski figure un marchand de grain et dit en regardant travailler Bresson : « Si le condamné à mort ou le pickpocket sont avant tout des techniciens aux prises avec la matière, de la même manière le metteur en scène se confronte au réel pour le modeler semblable à l'image qui le hante. »

Le reste

Au hasard Balthazar le vent souffle où il veut. Tous les chemins nous sont tracés. Chaque chemin est le plus court. Il n'y a pas plus de méandres que de lignes droites. « On ne va pas d'ici là mais de-ci de-là » (Gombrowicz). On peut penser que ce sera le carnet de bord d'un âne, son journal annoté où ne sont pas mentionnés les événements mais les à-côtés. Marges d'une vie propre et déjà vie des autres, d'un couple ou d'un notaire, d'un gendarme ou d'un doyen, d'un boulanger ou d'un maître d'école.

Mais nous n'en sommes pas là. L'outil est encore en marche. Terminé pour ce soir. Bresson reprendra bientôt. La tension de l'équipe peut retomber. Le groupe se disperse. De nuit l'on regagne Paris. — A.T.

Musical pour Cukor

George Cukor a ajourné les préparatifs de *The Nine-Tiger Man* pour faire un grand musical pour la Fox. Il s'agit d'une version cinématographique, d'après un scénario d'Herbert Baker, de *Bloomer Girl*, créé à Broadway en 1944. Shirley MacLaine jouera le rôle principal. Le tournage (en 70 mm et couleurs) commencera le 15 janvier prochain à New York. *The Nine-Tiger Man*, d'après le roman de Lesley Blanch, sera tourné aux Indes dans un an. — A.M.

Allan Zion et Tom White : Who's Crazy (U.S.A.)

Film de circonstance, s'il en est, *Who's Crazy* est à l'image de son titre : c'est une œuvre qui veut prouver. Née d'une occasion, elle en adopte spontanément le ton, l'attitude, les manières d'être. Prenant pour trame le voyage interrompu d'une colonie de fous et leur entrée dans une maison vide qu'ils vont habiter, elle se contente d'enregistrer ce que les acteurs du Living Theatre livrés à eux-mêmes, c'est-à-dire poussant le plus loin possible certaines tendances obscures, font apparaître au grand jour du combat avec la matière — tantôt le feu, l'eau, tantôt le prochain. Bien sûr, passé cinq minutes, dix pour les endurcis, nous oublions la représentation de la folie pour ne plus voir qu'une forme inhabituelle, bizarre à la rigueur, de société non plus en marge mais à nos yeux normale et de ce fait apte à la généralisation. C'est peut-être une des limites de ce film cohérent et qui répond à son objet que de ne pas choisir une direction aussi osée que celle proposée aux acteurs. La liberté qui leur est laissée nous découvre des expressions dans les rites ou dans cette vie en commun qu'il est rare de rencontrer avec cette intensité, mais l'absence d'un point de vue critique autre que celui de remettre en question l'appartenance de la folie, manque singulièrement. Le film étant la résultante de deux cinéastes marque bien sa fonction impersonnelle de témoignage *fidèle*, son refus de situer l'univers qu'il façonne dans celui qui le contient. L'apparition des «carabiniers» ne peut être qu'un reflet du monde des « fous ». Par ailleurs, les mêmes acteurs jouent les bourreaux et les victimes. Enfin cette expérience unique de recréation artificielle de la folie se trouve en marge, par les limites de son ambition, de la grande lignée qui va des *Maitres fous* à *Some Sort of Cage*, via *Lilith*. — J.-C. B.



Who's Crazy

Rencontre avec Zion et White

Cahiers : Quelle a été votre intention en tournant *Who's Crazy* avec la troupe du Living Theatre ?

Allan Zion : Il y avait moins intention que hasard. Le Living Theatre se trouvait en Belgique sans travail. Il nous appela. Profitant de leur inactivité, nous avons combiné, Tom et moi, un film d'après les circonstances. Il fallait agir très rapidement.

Cahiers : Quelle était l'idée directrice du film ?

Zion : Les faits ont dicté les méthodes de tournage et le sujet. Nous n'avions pas le temps de construire selon les normes tout un scénario, tout un projet de production. Nous avons monté la production en dix jours et fait le film en douze. Nous avions des acteurs très doués, un peu d'argent et très peu de temps. Donc il n'y avait pas d'idée de départ.

Cahiers : Ainsi le scénario aurait été une sorte de réponse tactique à une situation donnée ?

Zion : Presque, pas tout à fait. Quand nous avons reçu l'appel de cette troupe, Tom et moi avons écrit un argument qui était fonction de l'endroit, des acteurs et du temps dont nous disposions. De cet argument nous avons tiré une série de situations. Nous avons discuté avec les acteurs de cet argument et nous avons modifié ces situations. Car nous voulions faire un film loufoque et le travail des acteurs était plutôt tourné vers une sorte de rituel que vers le comique.

Tom White : Le Living Theatre envoya une lettre à Zion, disant qu'il était sans travail pour un mois. Nous avons pensé tout de suite qu'il était possible de construire une histoire avec des improvisations, car nous étions familiarisés avec le travail de ces acteurs et pouvions donc raconter une histoire en ne faisant que broder autour d'un thème.

Cahiers : A partir de ce thème, l'improvisation est de quelle importance ? Les acteurs avaient-ils l'équivalent de la trame ou bien l'improvisation s'étendait-elle sur le scénario en entier ?

White : Nous avons commencé avec une seule idée. Puis nous avons écrit quatre ou cinq pages. Nous sommes partis trois jours avant le tournage, avec un magnétophone, discuter avec les acteurs et leur demander ce qu'ils voulaient changer, ce qu'ils n'aimaient pas, ce qu'ils voulaient ajouter, pour faire un plan d'improvisation acceptable par tous. Ils nous ont donné beaucoup d'idées. Nous avons fait des improvisations sur place. Ainsi évolua l'idée de départ.

Zion : Une liste de situations menait notre histoire qui avait un début, un milieu, une fin ; nous donnions aux acteurs la situation à jouer, en leur indiquant à quelle place elle se situait, à quel point ils devaient arriver. Pour y arriver, c'était à eux de se débrouiller.

Cahiers : Pourquoi ce passage du loufoque au tragique ? Quelle est la part d'improvisation en ce qui concerne la portée idéologique ?

Zion : Nous avons vu, au bout de ces trois jours, sortir des acteurs et de nous-mêmes cette attitude. Puisque nous avions choisi une certaine folie, il fallait au cours de ces trois jours essayer d'en déceler la nature.

Cahiers : Comment, à partir des acteurs, comptiez-vous faire admettre votre point de vue sur les fous ?

White : Nous voulions faire une histoire de fous pour montrer qui est fou, quand les « fous » ne sont plus en asile. Nous avons choisi une situation très libre pour les faire réagir entre eux. C'est pourquoi lorsque nous avons eu l'idée de ce type qui est muet, presque aveugle, psychotique, qui ne peut pas communiquer avec les autres et qui est plus fou qu'eux, nous avons trouvé cela meilleur que de montrer le personnage traditionnel du surveillant d'asile qui ne quitte jamais les fous et ne cesse de leur dire de se laver les dents à telle heure, de manger à telle heure, en sorte qu'ils perdent toute individualité. On peut faire surgir l'individualité dans les rites, comme on le voit dans le mariage très païen de la fin du film.

Notre attitude en face de la folie réside dans le fait que nous avons accepté la totalité de ses manifestations. En acceptant l'improvisation, il faut accepter aussi les êtres qui jouent. Cette acceptation explique l'absence de paternalisme. On avait demandé aux



Tom White et Allan Zion

acteurs de trouver ce qu'ils avaient en eux de plus absurde et de plus obsessionnel pour construire leur personnage autour.

Cahiers : Quelle est la part du montage ?

Zion : Evidemment énorme. Ce genre de tournage, cette méthode, font un peu penser au peintre qui arrange sa palette avant de faire sa toile. Pour nous le tournage était la préparation de la palette et c'était au montage que la toile se faisait.

Cahiers : Comment se fit la répartition des tâches entre vous deux ?

Zion : Nous avions deux appareils. White était chargé de l'appareil qui prenait les plans généraux, moi de l'appareil qui prenait les plans d'angle, les plans de coupe, les gros plans. Nous écrivions tous ensemble les situations, avec les techniciens même.

Cahiers : Qu'est-ce qui a guidé votre choix des séquences rituelles autour de l'eau, du feu ?

Zion : Nous avons tourné dans la maison où vivait le Living Theatre. Nous avons tout simplement pris, en exagérant sans doute, exactement les mêmes problèmes que ceux qui se posaient aux acteurs qui vivaient là.

White : Nous avons choisi les problèmes les plus simples qui puissent se poser à des fous. Arrivant dans une maison inconnue d'eux, ils ont à résoudre les problèmes les plus primitifs.

Zion : Il fallait commencer avec la nourriture, les vêtements, l'eau.. puisque nous construisions une nouvelle société. *(Propos recueillis au magnétophone par Jean-Claude Biette et Pierre Kast.)*

Anthony Simmons : Four in the morning (Angleterre)

Depuis les années 50 et les courts films *Sunday by the Sea* et *Bow Bells*, nous n'avions guère entendu parler d'Anthony Simmons qu'à l'occasion d'un projet destiné à Buster Keaton : *The Optimists of Nine Elms*, qui n'aboutit pas, mais fut, depuis, publié *en roman*. Simmons refusa de se laisser entraîner par le mécanisme de l'industrie cinématographique et garda donc le silence plusieurs années. S'il a consenti aujourd'hui à revenir au long métrage avec *Four in the Morning* (Voile d'Or), c'est avec l'assurance de bénéficier de la plus totale liberté. Certains s'empresseront donc de reprocher au film de ne pas innover par rapport aux moins mauvais films venus ces derniers temps d'Angleterre. Mais ce qui est ici nouveau, c'est de voir un aussi beau film anglais et Simmons mener jusqu'à un point de perfection jamais atteint par Reisz ou Richardson un cinéma traditionnel, témoin fidèle de la société contemporaine et fondé presque exclusivement sur l'acteur.

Il s'agit de trois histoires parallèles, de quelques vies observées à l'aube d'un même matin (une noyée que l'on repêche, un amour qui ne parvient pas à naître, un autre qui parvient difficilement à durer). Le thème, on le voit, n'est pas exempt d'une certaine *naïveté* et Simmons ne refuse pas le lieu *commun*, mais l'exploite, tout au contraire, sachant bien que sa force est précisément de l'être. *Four in the Morning* est un film simple et sérieux qui traite avec discrétion et sensibilité un sujet magnifique servi par de très grands acteurs. Si bien que cet anti-*Gare du Nord* qui se situe résolument à contre-courant du meilleur cinéma contemporain prouve que ce sera toujours être moderne que de donner en des moments bouleversants une telle évidence à la vérité d'un instant précieux, d'un regard, d'un geste ou d'une réplique. Par ailleurs, je ne me souviens pas d'avoir jamais vu un film où les nerfs étaient à ce point à vif. Nous reparlerons donc de *Four in the Morning* qui sortira bientôt en France. J.B.



Four in the Morning · Ann Lynn, Brian Phelan.

Rencontre avec Anthony Simmons

Anthony Simmons Depuis *Time Without Pity* que j'ai produit, j'ai surtout fait des films publicitaires. *Four in the Morning* est le premier long métrage que je puisse reconnaître comme étant de moi, le premier où j'ai pu travailler vraiment librement. Mais j'ai dû attendre très longtemps avant d'avoir la possibilité de le faire.

Cahiers A l'heure où les jeunes cinéastes, qu'ils s'orientent du côté du cinéma-vérité ou du côté d'un cinéma romanesque, voire poétique, ne craignent pas de manifester — parfois brutalement — leur présence tout au long du récit, n'avez-vous pas plutôt tendance à suivre l'enseignement du cinéma américain, en cherchant à vous effacer au profit de l'acteur, à dissimuler vos interventions ?

Simmons Le « cinéma de la vérité » est un « truc » qui par définition ne peut l'atteindre. J'essaye d'éviter tout cinéma où l'attention du spectateur est perpétuellement sollicitée par les déplacements de la caméra. Elle ne doit être qu'un instrument au service de l'histoire que l'on veut raconter. La démarche qui fut la nôtre dans *Four in the Morning* est la suivante : étant donné une scène, un certain nombre de relations entre les acteurs, etc., la question était de trouver le meilleur moyen de les transmettre au public. La caméra était dès lors utilisée de telle sorte que l'attention du spectateur fût toujours axée sur un visage, un geste, une atmosphère et non sur la virtuosité de l'auteur qui semblerait perpétuellement dire : « regardez comme je suis habile ». Les mouvements de la caméra doivent être parfaits au sens où il convient de leur donner un maximum de pouvoir, de manière à tirer de chaque scène tout ce qu'elle contient. Il s'agit donc d'atteindre une certaine force stylistique. Nous avons tourné la plupart du temps dans une pièce minuscule où la caméra devait toujours se déplacer. C'était par conséquent très difficile à réaliser et il nous a fallu avoir recours à toutes les ficelles possibles. Ces procédés sont notre affaire, mais ne concernent pas le public pour qui ils doivent passer inaperçus.

Cahiers Il est peu de dialogues qui aient la justesse de ceux de *Four in the Morning*. Ont-ils été complètement écrits ou improvisés lors du tournage ?

Simmons Ils étaient tout à fait écrits. Nous n'improvisions pas. J'ai cependant eu recours, lorsque je préparais le film, à une méthode peu courante. L'une des raisons pour cela est que si vous demandez à un acteur de travailler pour rien, il faut trouver une idée nouvelle susceptible de l'encourager, faute de quoi on risque de n'aboutir qu'à un travail de routine. Il fallait essayer une méthode de travail nouvelle. L'histoire que je voulais tourner était claire, mes intentions nettement dessinées. Nous aurions un film composé de trois histoires parallèles dont les proportions respectives étaient prévues. Il nous fallait cependant trouver un équilibre, le point jusqu'où il faudrait s'avancer en chacune d'elles pour comprendre véritablement les protagonistes. Prenons par exemple la partie concernant le jeune couple marié et leur ami interprété par Joe Melia. Nous nous sommes tout d'abord rencontrés, Judi Dench et moi, pendant une semaine, environ deux heures par jour. Nous discutions autour des personnages pour essayer de les comprendre, de les situer au sein de l'histoire que j'avais imaginée. Judi avait alors la possibilité d'exprimer ses propres idées, ses propres sentiments sur la situation en question : celle d'une jeune femme mariée. Ensuite nous commençâmes à travailler Judi, Norman Rodway — son mari dans le film — et moi. Nous jouions absolument comme des enfants répétant des exercices totalement improvisés qui n'avaient aucun rapport avec l'histoire qui serait filmée, hormis celui de lui apporter des éléments complémentaires. Un tel jeu, nous pouvions le jouer jusqu'à huit heures par jour sans cesser de nous amuser. C'est seulement ensuite que nous avons commencé à travailler avec le troisième personnage, Joe Melia. Mais, graduellement, au fur et à mesure que les acteurs pénétraient dans leur personnage, notre travail devenait de plus en plus difficile en raison de la quantité d'émotions à laquelle nous faisions appel, qui devenait immense. Tout ce qui avait été dit, décidé pendant cette période, avait été enregistré. Nous n'avions fait là qu'un travail préparatoire, dont l'apport était triple. Il nous avait conduit à la vérité de chaque personnage, nous avait permis de les situer les uns par rapport aux autres et nous avait légué un certain nombre de dialogues. C'est après cela que j'ai commencé à écrire le scénario. Ce scénario, je fus seul à l'établir, mais tous y avaient en somme collaboré lors du travail préparatoire. Lorsque, plus tard, nous étions sur le plateau, il nous arrivait de changer certaines choses que les acteurs ne parvenaient pas à faire, mais dans l'ensemble j'avais en main un scénario que j'avais écrit et que nous respections. Un tel travail n'est sans doute possible que pour une histoire telle que la nôtre, qui repose presque entièrement sur des émotions.

Cahiers Quel rôle attribuez-vous à l'épisode de la noyée que l'on sort de la Tamise au début du film et sur qui, à la fin, se referme la porte de la morgue ?

Simmons Ce fut notre point de départ. J'ai d'abord eu l'idée d'un documentaire tourné en deux jours sur une jeune fille qui s'est suicidée et que l'on suit de quatre à huit heures du matin depuis la Tamise où on la trouve jusqu'à la morgue où on l'enferme tandis que la ville commence à s'éveiller. C'était très simple et ce fut notre idée primitive mais nous nous sommes vite rendu compte qu'il serait beaucoup plus intéressant de raconter l'histoire de plusieurs personnes très différentes qui se suicideraient en même temps, sinon effectivement, du moins d'une certaine manière, au cours de chaque instant de leur « vie ». Nous avons dès lors conservé l'épisode dont nous étions partis en l'utilisant comme un chœur, comme une sorte de ligne directrice.

Cahiers Et l'épisode mettant aux prises les trois personnages dont nous avons parlé précédemment est devenu le centre du film...

Simmons En fait, cela évoque un peu pour moi la construction d'une symphonie. Nous sommes partis d'un petit thème sur lequel nous avons fait plusieurs variations. L'épisode du corps trouvé dans la Tamise en constitue le traitement documentaire, celui du

jeune couple le traitement lyrique et le couple marié est le traitement dramatique du même sujet. Nous avons également affaire à trois groupes d'individus qui vivent différemment une situation analogue : quelqu'un qui est totalement désespéré, d'autres qui ne le sont pas au point de se suicider mais qui ont peur, et le couple marié positif et créateur à sa manière mais néanmoins défait. Ce sont trois aspects d'une même histoire.

Cahiers Lorsque le film présente un plan de dos d'une femme qui se met à courir, ce peut être n'importe laquelle des trois...

Simmons Si vous voulez. En fait c'est de toute évidence la femme mariée. Mais il est vrai que c'est l'endroit où les trois histoires se rencontrent. Nous disions alors pendant le tournage que nous avions atteint le point où les histoires « saignaient à mort ». Tout le monde était blessé, il n'y avait plus qu'à laisser saigner...

Cahiers Quel est le grand problème auquel se heurte un film réalisé librement en Grande-Bretagne aujourd'hui ?

Simmons Lorsque j'ai songé à faire ce film, j'ai tout d'abord pensé que le problème numéro un serait de trouver l'argent pour le faire. Mais l'ayant fait, nous nous apercevons maintenant qu'il



Anthony Simmons

est encore bien plus difficile de le vendre. Il n'y a que deux circuits chez nous et le film doit passer par l'un ou l'autre si l'on veut qu'il rapporte un peu d'argent. La solution consiste à former dès le départ avec un script, un réalisateur, un budget, des vedettes, etc., une marchandise que l'on est sûr de pouvoir vendre. Mais personne à part Richardson n'a trouvé le moyen de réaliser des films indépendants avec la garantie de les vendre. Le risque est alors d'être récupéré par le commerce. Aussi ai-je préféré ne rien faire pendant ces dernières années. Pour notre film nous avons pensé qu'il valait mieux essayer de se tourner vers l'étranger et nous nous sommes aperçus que les gens étaient partout aux prises avec les mêmes difficultés. *(Propos recueillis au magnétophone par Jean-Claude Biette et Jacques Bontemps.)*

Marco Bellocchio : I pugni in tasca (Italie)

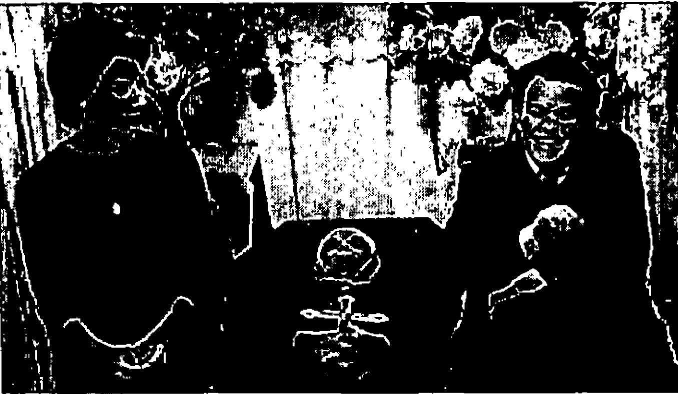
Au sein de la meilleure tendance du jeune cinéma italien, celle privilégiant l'itinéraire individuel sur fond de critique sociale, *I pugni in tasca* (prix de la mise en scène) est d'assez loin l'œuvre la plus marquante qui nous soit venue d'Italie depuis *Prima della rivoluzione*. Par ses préoccupations et surtout par son style, Bellocchio n'est d'ailleurs pas sans évoquer Bertolucci, mais si la situation qu'il choisit l'en rapproche quelque peu, l'en différencie le regard glacial qu'il porte sur elle pour observer un cas d'irresponsabilité pathologique.

Piacenza. Une famille bourgeoise. Une mère aveugle, trois garçons dont deux épileptiques et une fille, tous entre vingt et trente ans. Le choix de cette situation familiale tout à fait exceptionnelle ne tend qu'à donner à voir la famille bourgeoise traditionnelle. Dans ce climat éminemment traumatisant (tout un passé de « normalité » bourgeoise dont « l'anormalité » ici présentée n'est que la résultante) a lieu le cheminement d'Alessandro, héros épileptique.

Après une jeunesse passée à la campagne, Alessandro découvre avec la ville le monde dans lequel il lui faut jouer un rôle. Il prend conscience de son infériorité (maladie et ce qu'elle implique de déchéance individuelle et collective) et de sa situation dans un monde capitaliste où il ne pourra exister véritablement (finalement aux yeux des autres) que dans la mesure où il aura acquis une importance *sociale*. Mais pour être le fruit d'une extrême jeunesse (que l'alibi de la maladie laisse confiner à l'infantilisme), cette apparence de lucidité va donner lieu à une conduite démentielle. Ne pouvant se départir de l'état de puérilité prolongée contre lequel il entend lutter, Alessandro a recours à des armes totalement inadéquates qui sont celles-là même qu'il lui faudrait détruire. Tel l'*enfant* qui adopte une conduite magique et détériore des effigies de personnes haïes ou idolâtrées, il poussera sa mère dans un précipice et noiera dans son bain son frère épileptique. Actes absolument non prémédités, répondant à l'appel des circonstances, réactions immédiates et insensées; en fait extrêmement parlantes.

Ces deux meurtres fortuits se présentent aux yeux d'Alessandro comme une première étape sur le chemin qui le mènera de l'adolescence à l'âge adulte, des conduites inefficaces aux conduites « utiles ». Ils sont par ailleurs les signes d'une entreprise d'autodestruction. Avec la mère, c'est tout un passé, une jeunesse pieuse dans le cadre contraignant de la famille qui est détruit, avec le frère épileptique, la caricature de sa propre condition. En effet, aux côtés d'Alessandro : deux frères. L'un « normal » (Marino Masé) fiancé à une jolie blonde comme seuls les bourgeois savent en faire (cf. la Clelia de Bertolucci) indice de l'acceptation totale d'une société où il est en place, où il faut *compter avec* lui. Il est aux yeux d'Alessandro l'objectif fascinant, l'image qu'il faut reproduire, aux nôtres celle déjà ternie d'un homme jeune encore, déjà paralysé par une société qui l'assujettit. L'autre frère : Augusto, épileptique et demeuré, très « fin de race », tente de récupérer comme machinalement les résidus du mobilier familial dans le brasier iconoclaste (c'est l'image de la famille qui est ainsi brûlée) allumé après la mort de la mère, en un moment très *Carabiniers*, par Alessandro et sa sœur, tous deux réunis dans l'inceste (dérision là encore des liens familiaux) et le secret du crime.

I pugni in tasca se déroule dans un climat tendu très singulier dans la création duquel la maladie est pour beaucoup. L'épileptisme permet à Alessandro d'échapper à la vie et d'avoir recours non pas à des conduites *médiatement* efficaces mais à une action immédiate, de type magique, fallacieusement efficace. Elle favorise également une introversion exaspérée qui se traduit par un narcissisme effréné et l'intérêt exclusif porté par Alessandro à son propre corps. Prise de conscience du corps en tant que tel (maladie, érotisme), maîtrise (scène de la prostituée) et esclavage qui ne peut qu'aboutir à l'érotisme malsain des rapports incestueux avec une sœur éperdument narcissiste elle aussi (mais le *même* sang coule en leurs veines). Le corps est ainsi découvert à la faveur du dérèglement sexuel comme objet et morceau de nature sur lequel une action immédiate est possible. Organe magique à la portée d'Alessandro, mis au service de l'ensemble de sa conduite, utilisé comme instrument sacrilège. C'est assez dire que la présence quasi viscérale du corps était ici requise et c'est tout l'art de Bellocchio, très aidé en cela par son acteur Lou Castel, d'être parvenu à l'établir. Nous n'en finirions pas d'énumérer les scènes hallucinantes de ce point de vue; citons celle où Alessandro se déplace dans sa chambre en se laissant tomber d'un meuble à l'autre (faisant de son corps un objet sensible seulement à la pesanteur), fait les pieds au mur, se vautre sur *son* lit pour finalement mimer le suicide avec un poignard de théâtre. C'est en quelques secondes l'ennui et ses conduites ludiques, l'adolescence et ce qu'elle comporte de solitude et d'impatience rendues sensibles comme jamais encore. « Sans être malade au sens propre du mot, dit un autre épileptique (plus décisivement roublard, il est vrai) : Felix Krull, une nature taillée dans un bois précieux pourra toujours vivre dans l'intimité de la souffrance et s'assimiler la faculté d'en reproduire les symptômes grâce à une prescience intérieure. » Or, c'est bien dans ce bois précieux qu'est taillé Alessandro, sorte d'extra lucide entre deux frères dévorés déjà par deux médiocrités opposées (mais au fond de même nature), qui nous apprend sans ménagement et avec une manière de génie nos vérités les plus enfouies. Mauvais génie sans doute, nous l'avons vu, croyant triompher des obstacles par



I pugni in tasca : Paola Pitagora, Liliana Gerace, Lou Castel

des solutions extrêmes qui n'en sont pas, mais génie propre à exorciser nos démons en vivant nos angoisses jusqu'au pathologique et croyant les vaincre en réalisant nos fantasmes destructeurs. Il livre ainsi, lui, *l'anormal*, une des images les plus fortes que le cinéma nous ait donné de *nous*. Certes, si les héros de Bertolucci, et même de Groulx, sont avant la révolution, Alessandro, pour en effectuer une qui n'en est pas une, est ailleurs, à la fois après et bien avant, trouvant dans sa puérilité un équivalent à la conduite de l'autruche. Mais il serait stupide de regretter que Bellocchio ait choisi d'illustrer un cas pathologique puisque c'est pour inlassablement répéter que normal et pathologique ne font ici qu'un, n'était la résolution des conflits en termes poétiques qui ne *sont* pas les nôtres mais *pourraient* l'être. Aussi faut-il bien se garder de reprocher au film de ne nous livrer aucune solution puisqu'il n'a dessein, en poursuivant au conditionnel un discours dont nous avons tous composé l'exorde à l'indicatif, que de souligner les problèmes grâce à un objet poétique qui hante longtemps dans le souvenir, description réaliste de l'enchaînement irrémédiable d'événements improbables dont la logique relève du monde mental et du poème. Mais tandis qu'une partie des résonances du film ont été ici évoquées et que prend fin le commentaire, j'imagine Alessandro, éclatant de rire lors de la crise d'épilepsie finale sur l'air de « La Traviata », comme pour le ridiculiser en soulignant sa vanité.

Et demeure inentamée une œuvre qui du réel possède la densité, du poème le foisonnement de sens. C'est ainsi qu'un auteur précédé d'une solide réputation d'intellectuel puise d'emblée, avec une maîtrise stupéfiante lorsque l'on songe qu'il s'agit d'un premier film, aux sources les plus riches de possibilités pour le cinéma que nous souhaitons. Si bien qu'à l'itinéraire de son héros débouchant sur de bien fausses issues mais soulignant par son improbable rectitude la sinnosité des nôtres, fait écho celui de l'auteur, emprunté lui aussi avec un pas singulièrement décidé qui imprime la marque de la maturité à cette œuvre de jeunesse que Bellocchio pourrait sans doute dédier, comme Bertolucci l'un de ses poèmes, « Ai miei vent' anni, con ironia ». — J. B.

Rencontre avec Marco Bellocchio


Marco Bellocchio

Marco Bellocchio Avant *I pugni in tasca*, j'ai réalisé un court métrage qui s'appelle *Abbasso lo zio (A bas mon oncle)*. Ce n'était qu'une expérience, un travail préparatoire qu'il n'est pas utile de connaître car il est trop embryonnaire pour revêtir une véritable signification. J'avais fait auparavant, lors de ma première année au Centro Sperimentale, un court métrage de quinze minutes, puis un moyen métrage de quarante-cinq, mais qui sont également inutiles, du moins je le pense, à la compréhension de mon long métrage.

Cahiers Pourquoi avoir fait de votre héros un épileptique ?

Bellocchio L'épilepsie n'a pas une valeur très significative dans le film. Mais, dans toute œuvre cinématographique, il est nécessaire d'illustrer son propos grâce à un prétexte plastique suffisamment visuel. L'épilepsie me permettait de montrer quelque chose qui pouvait être immédiatement dramatisé, mais, pour moi, elle n'a valeur que de prétexte. Ce que je voulais surtout dans ce film, c'était montrer la condition d'un adolescent : or l'adolescence me semble avoir toujours besoin de prétextes pour se justifier, pour justifier son état de frustration permanente. Aussi est-ce un prétexte pour Alessandro que l'épilepsie, prétexte pour ne pas se comporter en homme, pour ne pas travailler, pour ne pas construire quelque chose, jour après jour, avec humilité. Tel est le rôle de la maladie.

Cahiers Mais le fait qu'il s'agisse d'un épileptique ne restreint-il pas la portée de votre propos ?

Bellocchio L'épilepsie a bien sûr une valeur déterminante, mais seulement au niveau d'une justification superficielle d'un certain comportement, d'un certain état, et non en profondeur. Les remarques que l'on pourrait faire à ce propos sont innombrables. L'une d'elles est qu'évidemment la maladie a une valeur qu'il est peut-être difficile de dégager, car on peut imaginer qu'elle est héréditaire et renvoie à l'idée de destinée, de fatalité, ce qui n'est pas le cas. Le choix de l'épilepsie est certes quelque chose de très délicat, et si je devais refaire ce film, je ne referais sans doute pas d'Alessandro un épileptique. Je chercherais une structure beaucoup plus claire, beaucoup plus précise. Naturellement, le thème m'intéresse, mais je le présenterais d'une autre manière et non de celle-ci, dangereusement mélodramatique.

Cahiers En revanche, le passage du normal au pathologique ne permet-il pas d'extérioriser chez un personnage fictif les tendances inavouées ou réprimées en chacun de nous ?

Bellocchio Dans la première partie du film, le spectateur oublie qu'Alessandro est épileptique, qu'il est perpétuellement menacé par cette épée de Damoclès. Lorsqu'il lit le journal à sa mère aveugle, lorsqu'il se trouve avec le petit garçon, etc., ce sont, ce devraient être, des expériences absolument normales et générales, à la portée de tous. Et bien entendu son expérience peut être récupérée par nous dans la mesure où certaines de ses décisions extrêmes sont demeurées chez nous au stade du projet imaginaire, enfouies en nous. C'est comme si j'avais pensé, à un moment de ma propre vie, tuer ma mère, et que cette intention était restée à un certain niveau de l'imagination. Alessandro, lui, à la faveur d'une situation extérieure donnée, agit. Il passe à l'exécution en profitant de certaines occasions. Cela est très important. Quelques instants avant de le faire, il n'avait pas encore décidé de tuer sa mère, mais, se trouvant dans une situation idéale pour le faire, il se rend compte que sont remplies les meilleures conditions pour la supprimer. Il en profite. Bien sûr, son imagination n'a de cesse de brasser des projets de ce type, mais leur exécution proprement dite est en elle-même assez fortuite.

Cahiers Sans doute Alessandro est-il conscient de sa propre infériorité, mais, cependant, n'est-il pas plus lucide que ses deux frères, dont l'un est également épileptique et l'autre « normal » ?

Bellocchio Il est extrêmement conscient de son infériorité. Il a la volonté, volonté qui se présente toujours comme une volonté aberrante, de devenir plus important que son frère — en particulier aux yeux de leur sœur. Il veut devenir en quelque sorte le maître de la situation, comme son frère lui semble l'être. Pour parvenir à cela, il cherche un chemin et en trouve un qui lui est naturellement tout à fait propre. Ce moyen, cette manière personnelle de réaliser son dessein est en fin de compte une manière profondément décadente. Certes immédiatement efficace, mais qui ne peut absolument rien changer. Comprenant que dans le contexte où il vit, il ne vaut que dans la mesure où il est utile, Alessandro cherche à se mettre au travail. Mais il pense qu'il pourra commencer à vivre différemment, à construire quelque chose, après seulement qu'il aura éliminé la situation présente qu'il éprouve comme un obstacle. Il croit qu'en transformant sa situation familiale il fera table rase et obtiendra les bases nouvelles qui lui sont nécessaires. En fait, dès qu'il a tué sa mère, il se complaît dans l'état ainsi instauré, se félicitant en lui-même à n'en plus finir d'avoir mené à bien une entreprise aussi exceptionnelle. Il veut alors être reconnu, aussi fait-il à sa sœur l'aveu de son crime. Ce qui prouve bien sa mauvaise volonté et finalement son impuissance. Après avoir tué sa mère, il ne profite pas de la situation et se contente de vivre sur le piédestal qu'il croit s'être ainsi construit. Mais ce sentiment de victoire n'a qu'un temps et il est bref. Alessandro s'aperçoit vite qu'avoir tué sa mère ne suffit pas pour vivre différemment. Il recommence à s'ennuyer. Il a donc besoin d'un autre délit. Celui-ci aura lieu comme le précédent à la faveur de circonstances fortuites. Alessandro est pris dans un engrenage sans doute parce que les solutions qu'il trouve n'en sont pas.

Cahiers Dans quelle mesure l'aventure d'Alessandro est-elle liée à sa situation dans un monde bourgeois et une société capitaliste ?

Bellocchio Voilà un point qui était beaucoup plus développé dans le scénario qu'il ne l'est dans le film. J'ai dû réduire la longueur du film et cet élément s'est du coup trouvé très amoindri. Il n'en demeure pas moins vrai que le personnage de la fiancée, personnage devenu, je dois le dire, assez schématique, a recours à toutes les idoles, tous les mythes, toutes les limitations qu'une fiancée bourgeoise peut opposer à une condition qu'elle refuse et ne veut absolument pas accepter. Naturellement l'univers bourgeois dans lequel Alessandro voudrait se faire une place, y vivre, est souvent évoqué par son frère Auguste et donc sa fiancée Lucia, par la soirée dans la boîte de nuit, les prostituées, la ville en somme.

Cahiers Y a-t-il un rapport entre l'attitude d'Alessandro et l'éducation que vous avez reçue ?

Bellocchio Bien sûr, mais pas très étroit. En ce qui concerne Alessandro, son attitude est à comprendre beaucoup moins en fonction d'une éducation catholique — que presque tous en Italie nous continuons à recevoir — qu'en fonction de l'institution de la Famille qui est quelque chose de beaucoup plus large, plus général. J'entends par institution de la Famille, un microcosme où pour l'individu tout commence et tout prend fin. Ce qui conduit nécessairement à un certain nombre d'aberrations. Voilà le tout dont il s'agit et dont l'éducation catholique n'est qu'une partie.

Cahiers Bien qu'étant lui aussi le constat d'une décadence sociale, votre film n'est il pas l'anti-*Gattopardo ?*

Bellocchio Peut-être. *Il gattopardo* est un film qui ne m'a pas beaucoup plu parce que la description d'une crise doit être quelque chose d'utile, riche d'enseignement pour nous tous. Or ce film a selon moi le tort de limiter la crise et de présenter une expérience qui est au fond difficilement comparable à la nôtre. En ce sens, un certain type de décadence, celui de la moyenne bourgeoisie est abordé par mon film, mais c'est à tous les niveaux sociaux qu'il faudrait la décrire car il n'y a pas de classe sociale qui ne soit atteinte.

Cahiers Dans quelles conditions avez-vous réalisé ce film qui est le premier pour vous, votre producteur, votre équipe technique et la plupart de vos acteurs ?

Bellocchio Avec une équipe de neuf personnes venues pour la plupart du Centro Sperimentale et pour un peu plus de 25 000 000 d'anciens francs. J'ai travaillé à partir d'un scénario sans numérotage car je peux partir d'un canevas assez approximatif si j'en suis l'auteur, si je connais parfaitement l'ambiance que je veux rendre.

Cahiers Vous avez écrit une thèse à la Slade School of Fine Arts de Londres sur Bresson et Antonioni. Qu'est-ce qui vous a particulièrement intéressé chez eux ?

Bellocchio Chez Bresson : la manière de s'exprimer, une méthode. Chez Antonioni : l'œuvre entière bien que ses derniers films m'aient dérouté. Ce sont des admirations parmi bien d'autres. Le cinéma américain m'a également beaucoup intéressé, Samuel Fuller en particulier.

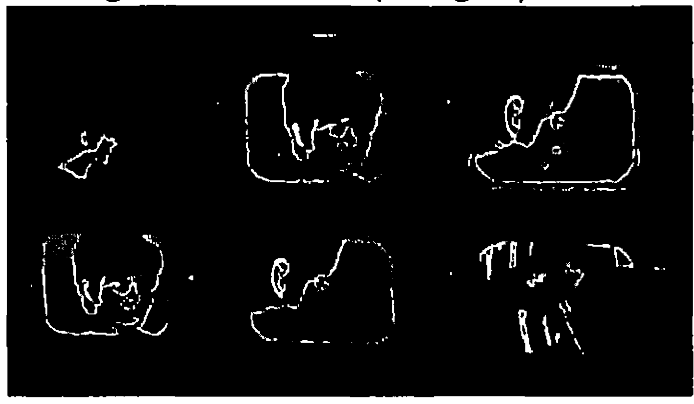
Cahiers Ce qu'il y a de violence chez lui comme chez vous...

Bellocchio Oui, dans la mesure où elle n'est pas gratuite.

(Propos recueillis au magnétophone par Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps et Louis Marcorelles.)

Istvan Szabo : L'Age des illusions (Hongrie)

Il appartient à certaines œuvres de tomber pile à l'heure H, celle de la grande remise en question, de la prise de conscience accélérée des problèmes d'une société donnée à un moment donné. Quant, aux derniers moments du film de Szabo (Prix de la première œuvre) un travelling latéral de gauche à droite nous découvre, enfermées dans leur cage de verre, des standardistes du téléphone occupées à réveiller les Hongrois, répétant inlassablement : « Réveillez-vous, réveillez-vous! », il s'agit certes de bien plus que d'une trouvaille cocasse. D'un constat. Neuf ans après Budapest, la Hongrie, les intellectuels se livrent aux délices de l'analyse morose ininterrompue. Le peuple accepte une existence sans trop de hauts ni bas, la jeunesse s'en fout. Le communisme ne fait plus de mal à personne, on végète. Les grands enthousiasmes mensongers de l'ère stalinienne brisés, on attend autre chose, on attend Godot. Entre temps la vie continue.



L'Age des illusions

L'admirable du film de Szabo, c'est à la fois de refléter le désarroi d'une génération et d'adopter rigoureusement le point de vue de cette génération. De jeunes qui savent qu'ils vivent dans une société communiste, ou plutôt à objectif final communiste. Qui veulent lui donner un sens moral sans rien renier de leurs aspirations, de leurs enthousiasmes de la vingtième année. *L'Age des illusions* est d'abord un film de jeune sur la jeunesse, un film où « la raison ardente », selon la belle citation d'Attila Joszef mise en exergue, cherche désespérément à comprendre le monde. Un film où poliment mais fermement l'auteur (complet) du film dit en quelque sorte : n'abusez plus de notre éternelle disponibilité, de notre capacité à nous enthousiasmer. Abus qui a valu à des millions de jeunes guidés par des aînés sans scrupules de mourir sur les champs de bataille de la Seconde Guerre mondiale. La jeunesse n'est pas une fin en soi, mais un donné, un acquis, qu'on peut rêver de voir employé autrement.

Jamais Szabo ne questionne le monde actuel jusqu'à l'angoisse métaphysique. Pas *Paris nous appartient* et son désespoir absolu. Pas davantage *Mr Smith au Sénat*, avec toute la force qu'il possédait en mars 1940 quand nous le vîmes pour la première fois, et son optimisme à tout crin. Comme Bertolucci dans *Prima della rivoluzione*, comme Groulx dans *Le Chat dans le sac*, un effort passionné pour ne pas séparer la vie privée de la vie publique, l'amour de la politique. Curieusement, Szabo réussit sur le plan privé, échoue par contre à intégrer, j'allais dire à récupérer la vie publique. On sent chez lui la conscience aiguë de vivre dans une société en marche et pourtant « en rade », si je peux me permettre ce méchant jeu de mots. La prémonition que le communisme ne sera sauvé que par une nouvelle génération qui devra tout repenser, essayer de fonder une morale véritable.

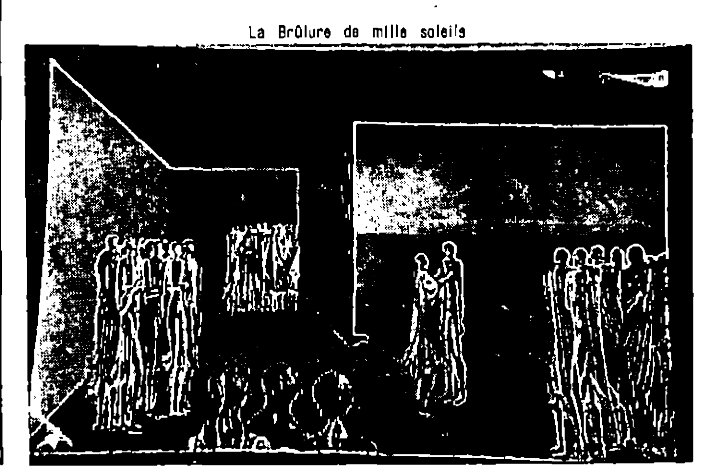
Je comprends le scepticisme, voire le haut du cœur d'un Marco Ferreri qui, à Locarno, participait aux travaux du jury aux côtés de Luis Alcoriza, Pierre Kast et Tchoukraï. Sa peur du boy-scoutisme menaçant. Mais je crois qu'on ne saurait se tromper à un tel point. Istvan Szabo vit et crée en Hongrie, dans la seconde moitié du vingtième siècle, parmi une nation durement marquée par l'histoire, où l'on doit penser collectivement pour pouvoir survivre en tant qu'individu. Il ne veut pas l'oublier. C'est là peut-être la générosité foncière et la nouveauté radicale de ce très beau film romantique qui a nom *L'Age des illusions*. — L. Ms.

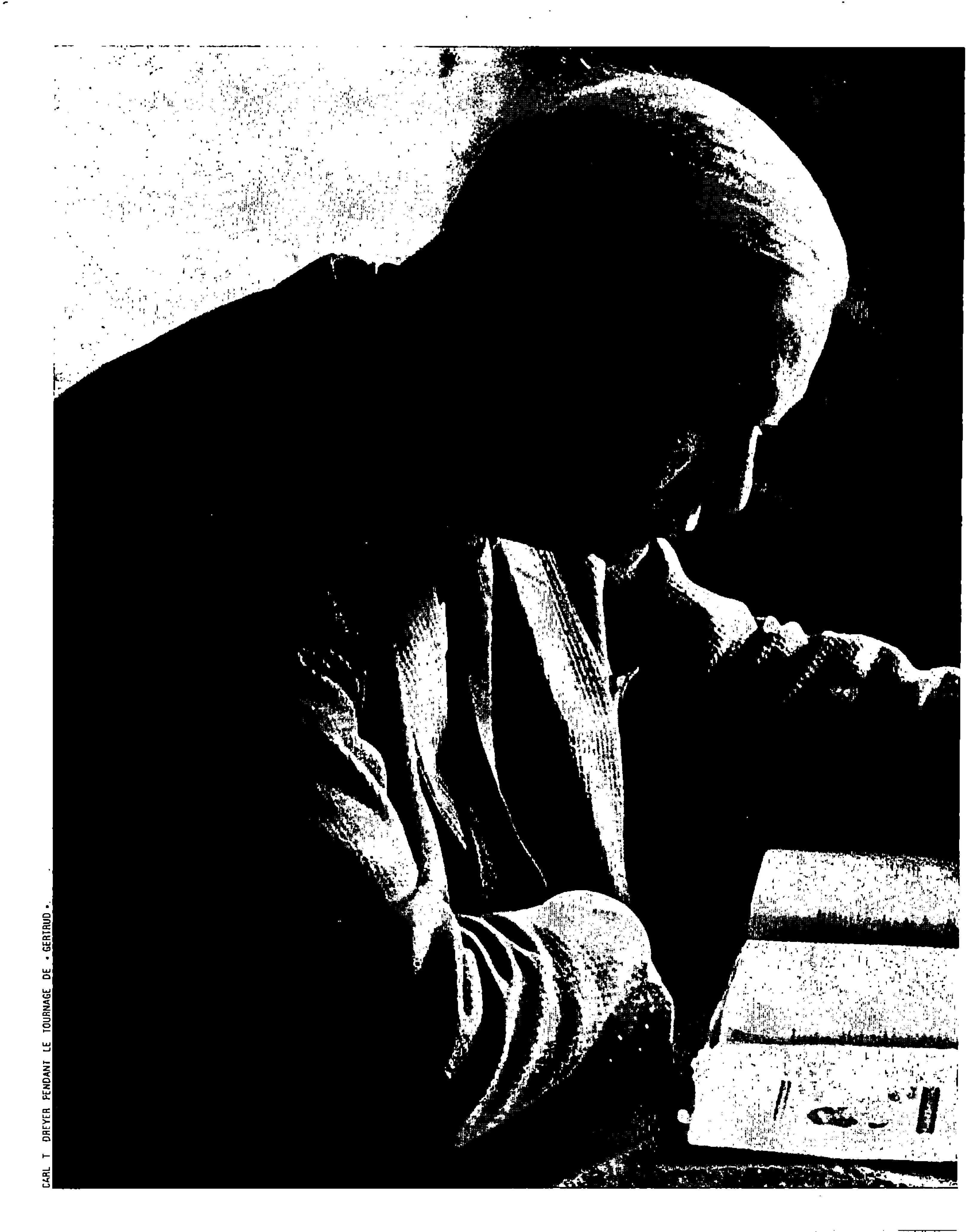
Pierre Kast : La Brûlure de mille soleils (France)

La Brûlure de mille soleils, court métrage en couleur, est un film d'animation ou plus exactement un montage de dessins fixes, qui passe pour un film de science-fiction là où il faut voir un film, proposant une fort belle fiction dans un univers dont le décor doit tout à la science : fusée, robots, galaxie que celle-là permet d'atteindre et, pour finir, aérodrome bien réellement filmé. Le héros, seul dans son engin, défuse sur une planète dont les habitants sont doués d'une surprenante civilité et qui propose à son spleen, peu différent, sur cet astre, du désir amoureux, une énigme qui le consume et dont la solution, pour nous comme pour lui, tarde à se montrer. Il aime là-haut, ou là-bas, une femme qui laisse déçues toutes ses espérances. Chaque fois qu'un grand lit les accueille, six personnes se présentent, le visage de plus en plus grave des intentions qu'ils dissimulent malgré eux. Sur cette planète qu'aucune fusée ne saurait atteindre, l'unité exige le chiffre 8 dont la nostalgie chez celui qui a manqué le grand jeu se métamorphose en la somptueuse répétition du visage d'Alexandra Stewart accordée à la jubilation mozartienne.

J.-C. B.

La Brûlure de mille soleils





CARL T DREYER PENDANT LE TOURNAGE DE « GERTRUD »



Entre terre et ciel

entretien avec Carl T. Dreyer par Michel Delahaye

Le dernier film de Dreyer, « Gertrud », et les circonstances qui entourèrent sa sortie (le triste accueil qu'on lui fit — depuis compensé par le prestige toujours grandissant de l'œuvre) rendaient plus urgente encore la publication d'un entretien de Dreyer, qui déjà s'imposait depuis longtemps. Mais Dreyer, outre sa répugnance naturelle pour la phrase, est de ceux qui, sachant tout dire dans leur art, ont, par la parole, peu à y ajouter. Pourtant (et il se fit, au surplus, un devoir de parler en français, langue qu'il connaît bien — on pourra en juger — mais qu'il a peu l'occasion de manier), Dreyer se prêta avec une immense gentillesse au jeu de l'entretien, et ce, avec une souplesse et une vivacité que pourraient lui envier bien des jeunes. Le résultat est ce commentaire de l'œuvre, où Dreyer sait aussi bien utiliser l'anecdote, pour illustrer le sens profond de sa démarche, que définir celle-ci même, donnant ainsi en quelques mots une quintessence des leçons à tirer de l'art et de la vie. Ajoutons que cet entretien fut réalisé à Silkeborg, près de Aarhus (Jutland), dans une maison de repos où Dreyer, venu y conduire sa femme, s'était rendu compte qu'il ferait bien d'y passer lui aussi quelques semaines, ne serait-ce que pour se remettre de sa mésaventure parisienne. Cela se passait donc non loin du Himmelsbjerget et au bord du Gudena, c'est-à-dire, de la Montagne du Ciel et de la Rivière de Dieu.

Cahiers Il semble que vos films représentent avant tout un accord avec la vie, une marche vers la joie...

Carl Dreyer C'est peut-être que, tout simplement, je ne tiens guère à avoir affaire à des êtres — hommes ou femmes — qui ne m'intéressent pas personnellement. Je ne puis travailler qu'avec des gens qui me permettent de réaliser un certain accord.

Ce qui m'intéresse — et cela passe avant la technique — c'est de reproduire les sentiments des personnages de mes films. C'est de reproduire, aussi sincèrement que possible, des sentiments aussi sincères que possible.

L'important, pour moi, ce n'est pas seulement de saisir les mots qu'ils disent, mais aussi les pensées qui sont derrière les mots. Ce que je cherche dans mes films, ce que je veux obtenir, c'est de pénétrer jusqu'aux pensées profondes de mes acteurs, à travers leurs expressions les plus subtiles. Car ce sont ces expressions qui dévoilent le caractère des personnages, leurs sentiments inconscients, les secrets qui reposent dans la profondeur de leur âme. Ce qui m'intéresse avant tout, c'est cela, et non la technique du cinéma. *Gertrud* est un film que j'ai fait avec mon cœur.

presser le citron

Cahiers Pour en arriver à ce que vous voulez obtenir, je ne pense pas qu'il y ait de règles précises...

Dreyer Non. Il faut découvrir ce qu'il y a au fond de chaque être. C'est pourquoi je cherche toujours des acteurs qui soient capables de répondre à cette quête, qui y soient intéressés, qui puissent m'y aider. Il faut qu'ils soient capables de me donner, ou de me laisser prendre, ce que je cherche à obtenir d'eux. Mais je puis difficilement m'exprimer là-dessus comme il faudrait. Et d'ailleurs, est-ce possible ?

Cahiers Vous choisissez donc vos acteurs parmi ceux qui peuvent donner.

Dreyer C'est-à-dire que je les choisis parmi ceux dont j'espère qu'ils pourront donner. Et, en général, il se vérifie que mes choix étaient justes. Avoir les vrais personnages pour les vrais rôles, c'est pour moi la première chose, la condition première de l'accord.

Cahiers Mais peut-être arrive-t-il parfois qu'un acteur ne puisse pas donner ce qu'il est capable de donner ?

Dreyer Alors on refait ! On recommence et on refait tout ! jusqu'à ce qu'il y arrive. Car s'il est capable de donner, il finira toujours par donner. C'est une question de temps et de patience.

Avec Falconetti, il arrivait très souvent qu'après avoir travaillé tout l'après-midi, nous n'avions pas réussi à rendre exactement ce qu'il fallait. Nous nous disions alors : demain nous recommencerons. Et le lendemain, nous nous faisions projeter la mauvaise prise de la veille, nous l'examinions, nous cherchions, et nous finissions toujours par trouver, dans cette mauvaise prise, quelques petits fragments, quelques petits éclairs, qui rendaient exac-



Pionnier de l'air ? (Carl T. Dreyer debout sur l'aile du biplan).



tement l'expression, la tonalité que nous avions cherchées.
C'est de là que nous repartions, prenant le meilleur et abandonnant le reste. C'est de là que nous partions pour recommencer... et réussir.

Cahiers Comment avez-vous découvert qu'il y avait chez Falconetti quelque chose qu'elle pouvait donner ?

Dreyer Je suis allé la voir un après-midi, et nous avons parlé ensemble pendant une heure ou deux. Je l'avais vue au théâtre. Un petit théâtre de boulevard dont j'ai oublié le nom. Elle y jouait une comédie légère, moderne, et elle y était très élégante, un peu évaporée, mais charmante. Elle ne m'a pas conquis tout de suite, et je n'ai pas eu tout de suite confiance en elle. Je lui ai simplement demandé si je pouvais lui rendre visite le lendemain. Et pendant cette visite, nous avons parlé. C'est là que j'ai senti qu'il y avait quelque chose en elle à quoi l'on pouvait faire appel. Quelque chose qu'elle pouvait donner, quelque chose, donc, que je pouvais prendre.
Car, derrière le maquillage, l'attitude, derrière cette apparition ravissante et moderne, il y avait quelque chose. Il y avait une âme derrière la façade. Il me suffirait pour la voir d'enlever la façade. Alors je lui ai dit que j'aimerais bien faire dès le lendemain un essai de prises de vues avec elle. « Mais sans maquillage, ai-je ajouté : avec votre visage tout nu. »
Elle est donc venue le lendemain, prête, disponible. Elle a enlevé son maquillage, nous avons fait les essais, et j'ai trouvé sur son visage exactement ce que je cherchais pour Jeanne d'Arc : une femme rustique, très sincère, et qui était aussi une femme de souffrance. Mais cette découverte ne représentait quand même pas pour moi une surprise totale, car, dès le premier abord, cette femme était très franche et, toujours, très surprenante.
Je l'ai donc prise pour le film, nous nous sommes toujours très bien entendus, nous avons constamment très bien travaillé. Là-dessus, on a dit que c'est moi qui avais pressé le citron.
Je n'ai jamais pressé le citron. Je n'ai jamais pressé quoi que ce soit. Elle a toujours donné librement, avec tout son cœur. Car son cœur a toujours été engagé dans ce qu'elle faisait.

hantise de l'intolérance

Cahiers Cette démarche me semble révélatrice de ce qu'on trouve constamment dans vos films : la beauté de l'âme et du corps qui se révèlent l'un par l'autre. C'est peut-être aussi cela que vous avez en commun avec Kaj Munk qui, déjà en tant que pasteur, faisait l'éloge aussi bien du corps que de l'âme de la femme, tous deux créations de Dieu. Vous non plus, vous ne les séparez pas.

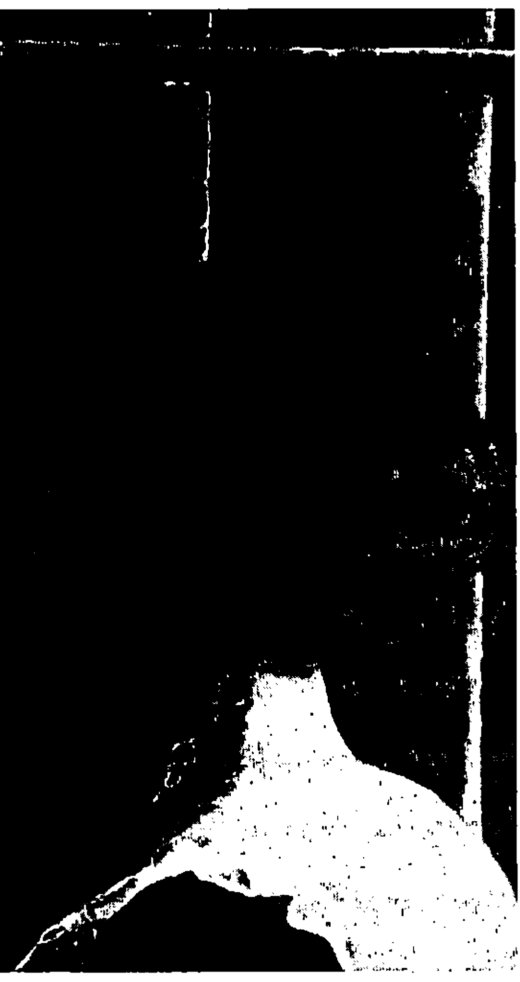
Dreyer J'ai été d'autant plus heureux de faire *Ordet* que je me sentais très proche des conceptions de Kaj Munk. Il a toujours très bien parlé de l'amour. Je veux dire : aussi bien de l'amour en général, entre les gens, que de l'amour dans le mariage, le vrai mariage. Pour Kaj Munk, l'amour, ce n'était pas seulement

1


2


« ... une lutte entre le père et le Président » : 1, *Le Président*, 1920, Olga Raphaël Linden 2. *Feuilles du livre de Satan* (1920) : la Révolution française (Tenna Kraft).





les belles et bonnes pensées qui peuvent lier l'homme et la femme, mais aussi un lien très profond. Et pour lui, il n'y avait pas de différence entre l'amour sacré et l'amour charnel. Voyez *Ordet*. Il y a le père qui dit : « Elle est morte... Elle n'est plus ici. Elle est au ciel... » et le fils répond : « Oui, mais j'ai aussi aimé son corps... »
Ce qui est beau, chez Kaj Munk, c'est qu'il avait compris que Dieu n'avait pas séparé ces deux formes d'amour. C'est pourquoi lui non plus ne les séparait pas. Mais cette forme de christianisme se voit opposer une autre forme, une foi sombre et fanatique.

Cahiers La première forme répond, je crois, au Danemark, à la réforme de Grundtvig, et la seconde, aux idées de la Mission Intérieure, née de l'enseignement de Kierkegaard. Ce sont ces deux formes qui définissent — ou définissaient — la foi au Danemark. Avez-vous vécu cette opposition ?

Dreyer Cette dernière forme de christianisme, sévère, souvent fanatique, et qui instaure un divorce entre la pensée et l'action, est surtout le fait du Jutland occidental. Moi, je suis du Seeland... Mais je me souviens de certains cas... Oui : une fois surtout, une affaire a éclaté, née de l'intransigeance d'un prêtre de la Mission Intérieure. Il avait fait preuve, dans son église, d'une violence et d'une dureté particulièrement fortes. Cela fit beaucoup de bruit, et toute la nation en fut épouvantée. Tout le monde se dressait contre ce christianisme noir. Tout le monde lui opposait l'autre forme de christianisme : clair, joyeux, illuminé... C'est cet antagonisme qu'incarnent le riche fermier et le pauvre tailleur.
Mais Kaj Munk, qui avait évidemment de la sympathie pour cette forme de christianisme éclairé (qui est, dans la pièce, celle du fermier), en avait aussi pour l'autre. Il comprenait qu'il y avait chez eux beaucoup de bonne foi, qu'ils croyaient sincèrement, en agissant comme ils le faisaient, répondre à la mission de Jésus, laquelle, pour eux, excluait l'indulgence. Il y avait le même problème avec ce prêtre dont je vous ai parlé, qui était plus chrétien que Jésus lui-même ; qui brûlait, ou croyait brûler, du même feu que lui.

Cahiers Je crois qu'une grande partie de la littérature danoise de la fin du XIXᵉ siècle et du début du XXᵉ a été influencée par cette lutte.

Dreyer Oui. Le Danemark était marqué par le schisme. En France, vous avez eu quelque chose d'analogue, à l'époque du jansénisme. Pour moi, cela répondait aussi à une question que je me suis toujours posée : celle de la tolérance et de l'intolérance. Cette intolérance entre deux partis religieux, c'est une chose que je n'aimais pas, car jamais, dans aucun cas, je n'ai accepté l'intolérance.
Dans *Jour de colère*, par exemple, vous avez l'intolérance dont font preuve les chrétiens contre ceux qui sont attachés aux anciennes survivances, aux superstitions. Même dans *Gertrud*, vous pouvez sentir aussi la présence de l'intolérance. Elle est ici celle de Gertrud qui ne peut pas accepter autre chose que ce qu'elle ressent elle-même, qui exige, en un sens, qu'on s'incline devant elle.

procès-verbal

Cahiers Comment *Gertrud* a-t-il été accueilli au Danemark ?

Dreyer La critique n'a pas beaucoup aimé *Gertrud*. Mais elle n'avait pas beaucoup aimé non plus *Jour de colère*. Cependant, au bout de quelques années, on a fini par accepter ce film. J'espère qu'il en sera de même pour *Gertrud*.

Cahiers Quel sort a-t-on fait à vos autres films ?

Dreyer *Ordet* a été bien accepté. *Jeanne d'Arc*, lui aussi, l'avait été. Mais, personnellement, je pense qu'*Ordet* est plus réussi que *Jeanne d'Arc*, même s'il y a dans *Jeanne d'Arc* certaines possibilités plus grandes, qui subsistent au cœur du film, et qui peuvent ouvrir une voie. D'autres réalisateurs pourraient reprendre, poursuivre le chemin, et faire mieux que moi, dans ce style de gros plans et de jeu très intime.
Si aujourd'hui je devais refaire le film, peut-être ferais-je autrement. Quoique... Non. Après tout, je ne suis pas sûr que je le referais autrement. *Jeanne d'Arc* était pour moi une grande chose. Auparavant, je n'avais jamais entrepris d'aussi grand film. Néanmoins, j'ai eu les mains libres. j'ai fait absolument ce que je voulais et, à l'époque, j'ai été très satisfait de ce que j'avais fait. Actuellement, je vois le film un peu autrement, mais, malgré tout, peut-être ne pourrais-je pas, aujourd'hui, le faire d'une autre façon.
Car, pour moi, c'était avant tout la technique du procès-verbal qui commandait. Il y avait au départ ce procès, avec ses voies, sa technique propre, et c'est cette technique que j'ai essayé de transmettre dans le film. Il y avait les questions, il y avait les réponses — très courtes, très nettes. Il n'y avait donc pas d'autre solution que de mettre des gros plans derrière les répliques. Chaque question, chaque réponse, exigeait tout naturellement un gros plan. C'était la seule possibilité. Tout cela découlait de la technique du procès-verbal. De plus, le résultat des gros plans était que le spectateur recevait les mêmes chocs que Jeanne recevant les questions et torturée par elles. Et, de fait, c'était bien mon intention que d'obtenir ce résultat.

Cahiers Le point commun entre l'héroïne de *Jour de colère* et *Jeanne d'Arc*, c'est qu'elles sont toutes deux accusées de sorcellerie...

Dreyer Oui. Et toutes deux ont fini au bûcher... Seulement Lisbeth Movin n'y est pas venue de la même façon... J'avais d'ailleurs envisagé une autre chute, pour *Jour de colère*, et que je trouvais plus jolie. On ne voyait pas la sorcière aller au bûcher. On entendait seulement la voix d'un jeune garçon du chœur qui chantait le Dies Irae, et l'on comprenait dès lors qu'elle était, elle aussi, destinée aux flammes. Pourtant, la fin actuelle m'a paru, par quelque côté, nécessaire. Il fallait matérialiser les conséquences de cette intolérance.





« J'aimais bien cette histoire de trois jeunes pasteurs dont l'un est obligé de prendre la vieille en mariage » : *La Quatrième Alliance de Dame Marguerite* (1920, Hildur Carlberg et Einar Rod).

Cahiers Cette idée d'intolérance — que vous reconnaissez avoir mise dans vos films — on la trouve de façon très évidente dans, par exemple, *Le Maître du logis.*

Dreyer Oui. Le mari traite sa femme comme une sorte d'inférieure, d'esclave, et c'est pourquoi il faut lui apprendre à se montrer un peu plus compréhensif.

Cahiers Mais cette idée d'intolérance, elle me semble moins évidente chez Gertrud qu'on aurait plutôt tendance à voir comme une femme plus absolue, mais aussi plus riche et plus libre que les hommes qu'elle rencontre.

Dreyer Oui, mais il y a quand même, tout au fond du personnage, une certaine forme d'intolérance. Celle-ci est moins marquée que chez Hjalmar Sjöderberg (Gertrud reconnait que l'homme doit vivre aussi pour ce qui l'intéresse, pour son travail), mais elle est quand même jalouse de son métier, elle ne veut pas que celui-ci prenne la place qu'elle estime lui revenir, à elle. Elle ne veut pas être un accessoire dans la vie de l'homme. Elle veut être le numéro un, avoir la première place. Ensuite de quoi, il peut bien poursuivre son travail...

tout à apprendre

Cahiers Remontons maintenant à vos débuts. Y a-t-il des cinéastes qui vous ont influencé ?

Dreyer Griffith. Et surtout Sjöström.

Cahiers Lorsque vous avez commencé à faire du cinéma, aviez-vous vu beaucoup de films ?

Dreyer Non, pas beaucoup. Je m'intéressais surtout au cinéma suédois : Sjöström, et aussi Stiller. Puis j'ai découvert Griffith. Lorsque j'ai vu *Intolérance,* j'ai été surtout intéressé par l'épisode moderne, mais tous ses films m'ont ému : *Way Down East,* et les autres...

Cahiers Le principe d'*Intolérance* (où l'on retrouve votre thème) n'est-il pas un peu celui de *Pages du livre de Satan ?*

Dreyer Ce n'est pas moi qui ai fait le scénario du film. C'est un auteur dramatique danois : Edgar Hoyer, d'après un roman de Marie Corelli. Après avoir fait ce scénario, il l'a donné à la compagnie Nordisk. On m'a soumis le scénario. J'en ai parlé avec l'auteur et celui-ci m'a dit qu'il aimerait bien que ce soit moi qui fasse le film.

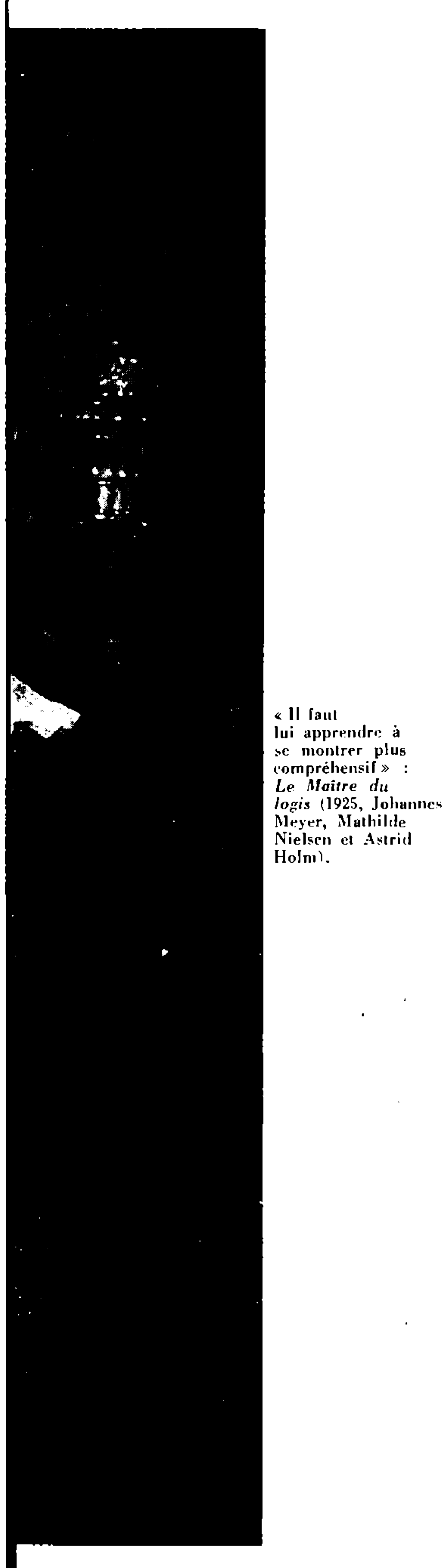
Cahiers Mais si vous vous êtes intéressé à ce scénario, c'est sans doute qu'il répondait à certaines de vos préoccupations.

Dreyer C'est seulement après avoir vu *Intolérance* qu'il m'est venu à l'idée qu'en effet, je pourrais peut-être tenter de faire quelque chose d'analogue. Mais Griffith a mêlé ses quatre histoires, tandis que moi, je les ai traitées séparément.

Cahiers Et n'avez-vous pas collaboré au scénario ?

Dreyer Au fur et à mesure que je l'étudiais, il me venait certaines idées, auxquelles je réfléchissais, et que je notais. Ensuite, j'ai demandé et obtenu le droit de le transformer un petit peu. Surtout en ce qui concerne l'épisode moderne,





« Il faut lui apprendre à se montrer plus compréhensif » : *Le Maître du logis* (1925, Johannes Meyer, Mathilde Nielsen et Astrid Holm).

celui qui se déroule en Finlande, lors de la révolution de 1918 : la guerre entre les Blancs, fils de la bourgeoisie, et les Rouges, révolutionnaires Russes.

Cahiers Et l'épisode de l'inquisition n'a-t-il pas quelque rapport avec *Jeanne d'Arc* et *Jour de colère ?*

Dreyer Sans doute, mais de toute façon, n'oubliez pas que j'étais surtout, à ce moment-là, le disciple qui a tout à apprendre et qui doit, avant tout, apprendre. J'ai été heureux de faire ce film relativement important car cela me donnait la possibilité de faire des expériences nouvelles.

Cahiers Il y a dans votre œuvre une grande proportion d'adaptations. Surtout de pièces de théâtre.

Dreyer Oui. Je sais que je ne suis pas un poète. Je sais que je ne suis pas un grand auteur dramatique. C'est pourquoi je préfère collaborer avec un vrai poète et avec un vrai auteur dramatique. Le dernier en date est Söderberg, l'auteur de la pièce « Gertrud ». Söderberg est un grand auteur, qui n'a pas été assez estimé quand il vivait, mais dont on a commencé enfin à découvrir les qualités propres. Jusqu'alors, il avait toujours vécu dans l'ombre de Strindberg, de qui on le rapprochait, mais en le considérant comme bien inférieur.

nettoyer le texte

Cahiers Quelles règles, ou quelles intuitions, vous guident lorsque vous adaptez une pièce ou un roman ?

Dreyer Au théâtre, on a le temps d'écrire, le temps de rester sur les mots et sur les sentiments, et le spectateur a le temps de percevoir ces choses. Au cinéma, c'est différent. C'est pourquoi j'ai toujours aimé concentrer mes efforts sur la purification du texte, que je comprime au maximum. C'est ce que j'ai déjà fait dans *Le Maître du logis,* par exemple, qui provient, lui aussi, d'une pièce de théâtre. Nous l'avons comprimée, nettoyée, purifiée, et l'histoire est devenue très claire, très nette. C'était le premier cas où j'employais cette méthode. Je l'ai employée, par la suite, pour *Jour de colère, Ordet, Gertrud,* qui sont aussi des pièces de théâtre.

« Jour de colère » est une pièce que j'ai vue en 1920. Mais, à l'époque, il était encore trop tôt pour faire le film. J'ai donc mis la pièce dans mes tiroirs, et, plus tard, en 1943-1944, je l'ai reprise, et j'ai commencé à réfléchir à la façon dont on pourrait la transposer, le plus cinématographiquement possible. Pour cela, je devais procéder exactement comme j'avais déjà fait auparavant, mais de façon plus poussée : je devais nettoyer le texte au maximum.

Si je procède ainsi, c'est que je crois qu'on ne peut pas se permettre au cinéma ce qu'on peut se permettre au théâtre. Au théâtre, vous avez des mots. Et les mots emplissent l'espace, restent dans l'air. On peut les écouter, les sentir, éprouver leur poids. Mais au cinéma, les mots sont très vite relégués dans un arrière-plan qui les absorbe, et c'est pourquoi il ne faut pas en garder plus qu'il n'est absolument nécessaire. L'essentiel suffit.

Cahiers La façon que vous avez d'illustrer ce problème de l'adaptation en passant du *Maître du logis* à *Jeanne d'Arc, Ordet* et *Gertrud* est, elle aussi, révélatrice : pas plus que vous ne séparez l'âme du corps, vous ne séparez les différentes formes de cinéma. C'est le même problème que vous vous êtes posé dans le cadre du muet et celui du parlant, et vous l'avez résolu de façon analogue.

Dreyer Je cherche avant tout, et dans tous les cas, à faire en sorte que ce que je dois exprimer devienne du cinéma. Pour moi, *Gertrud* n'est plus du tout du théâtre, c'est devenu un film. Evidemment : un film parlant... Avec du dialogue donc, mais un minimum de dialogue. Juste ce qu'il fallait. L'essentiel.

tragédie et cinéma

Cahiers La plupart des malentendus de la critique viennent de ce que les critiques, eux, voient trop souvent les choses de façon dissociée. Ainsi, dans votre cas, pour eux, il y a *Jeanne d'Arc* qui est fait d'images, et *Gertrud* de paroles, alors que...

Dreyer Ah mais !... C'est que *Jeanne d'Arc,* c'est aussi la parole ! Et c'est même davantage une tragédie, davantage du théâtre que *Gertrud !* Et puis il y a aussi une chose que je me dis toujours : peu importe ce qui vient de l'écran, pourvu que ça intéresse. Que le texte y prédomine, ou l'image, c'est tout à fait égal. En plus, c'est faire preuve de stupidité que de ne pas reconnaître le rôle très important du dialogue. Chaque sujet implique une certaine voix. C'est à cela qu'il faut faire attention. Et il faut trouver la possibilité d'exprimer autant de voix qu'on peut. C'est très dangereux de se limiter à une certaine forme, à un certain style.

Un critique danois m'a dit un jour : « J'ai l'impression qu'il y a au moins six de vos films qui sont complètement différents les uns des autres par le style ». Cela m'a touché, car c'est une chose que j'ai vraiment essayé de faire : trouver un style qui ne soit valable que pour un seul film, pour *ce* milieu, *cette* action, *ce* personnage, *ce* sujet.

Vampyr, Jeanne d'Arc, Jour de colère, Gertrud, sont complètement différents les uns des autres, en ce sens qu'ils ont chacun leur style. Si quelque chose les relie, c'est que, peu à peu, je me suis approché de plus en plus près de la tragédie. Cela, j'en suis devenu conscient mais, au départ, je ne l'ai pas fait exprès. C'est venu insensiblement.

Cahiers Et maintenant, vous voudriez sans doute vous approcher de la tragédie jusqu'à coïncider avec elle ?

Dreyer Oui, je le voudrais. Et j'espère y arriver avec le film sur le Christ, et avec « Médée ». « Médée » est quelque chose de très cinématographique, et je la traiterai très librement. Car j'ai demandé à M. Euripide de me laisser les

mains libres, et il n'a fait aucune difficulté. Bref : j'ai essayé de faire de cette tragédie théâtrale une tragédie cinématographique. On verra si j'ai réussi.

Cahiers Le projet est-il très avancé ?

Dreyer Le scénario, dans ses grandes lignes, est achevé, mais je n'ai pas encore terminé les dialogues. Il me faut maintenant quelqu'un pour m'aider.

Cahiers Avez-vous d'autres projets qui se situent dans la même perspective ?

Dreyer Oui. Il y a « Lumière d'Août », de Faulkner. Et « L'Orestie »... Mais je ne pourrai pas faire « L'Orestie », car j'ai rencontré M. Jules Dassin, et M. Jules Dassin a fait en sorte de se réserver « L'Orestie ». De sorte que nous avons passé un accord comme quoi il ferait, lui, « L'Orestie », et moi « Médée ». Par ailleurs, j'ai vécu de nombreuses années avec « Médée », et je crois pouvoir en faire un bon film.

Cahiers Et « Lumière d'Août » ?

Dreyer C'est un très beau sujet, mais très difficile. Pourtant, je tiens à le faire, et d'autant plus que, cela aussi, c'est de la tragédie. Une tragédie américaine, et qu'il faudrait, évidemment, réaliser en Amérique.

Cahiers Avez-vous d'autres projets américains ?

Dreyer J'aimerais beaucoup adapter O'Neill. Particulièrement « Le Deuil sied à Electre », que je trouve une très belle pièce.

en gros plan

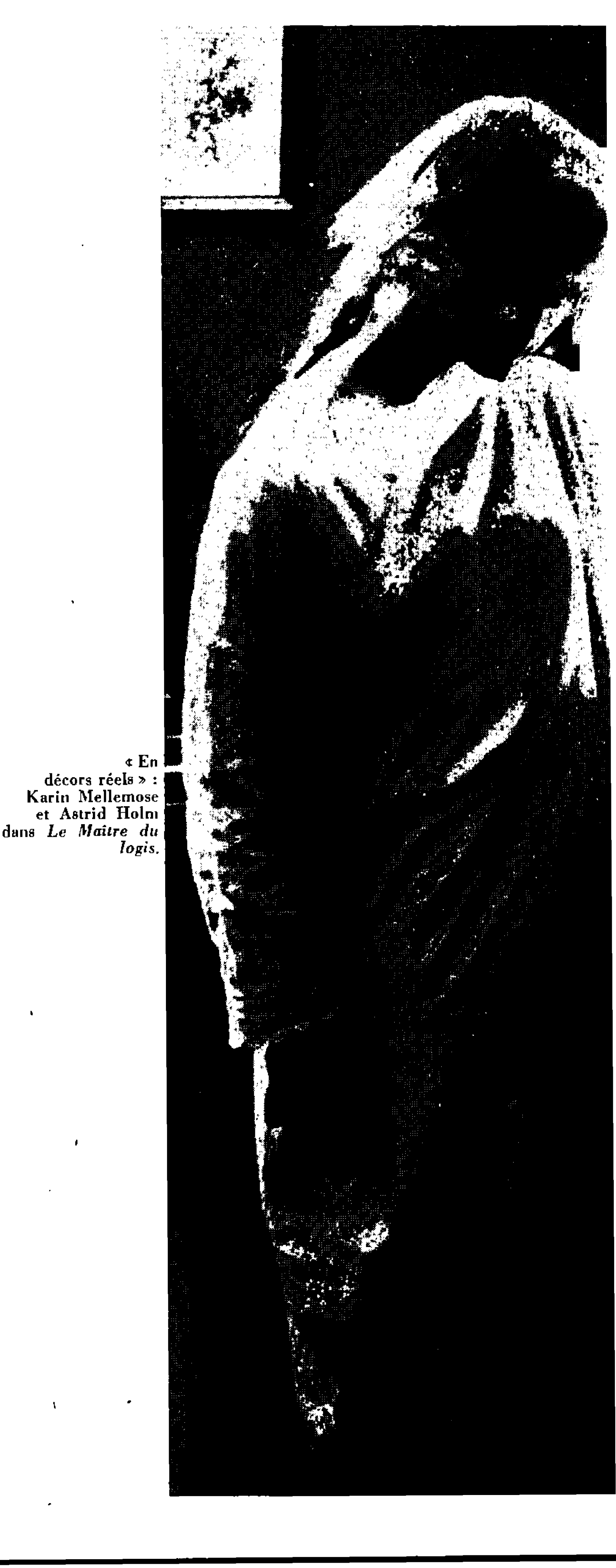
Cahiers Ce sont là des adaptations où vous allez vous attaquer de nouveau à la purification du texte...

Dreyer Oui. Toujours la même chose. Mais je tâcherai d'aller plus loin, d'approfondir. Dans une pièce de théâtre, il y a toujours des tas de petites choses qui ne sont pas essentielles. Or, tout ce qui n'est pas absolument nécessaire bloque le chemin. Les choses qui bloquent, il faut les enlever. Il faut dégager le chemin vers l'essentiel qui est au bout de la route. Lorsque vous prenez un dialogue théâtral, il y a trop de possibilités accessoires qui subsistent. Et il y a trop de risques, dans l'adaptation, que les mots, que les sentences échappent. Il faut élaguer, de manière que chacun des mots qui restent ait une importance. Par la purification, je veux obtenir que le spectateur qui est là, qui suit les images, les mots et l'intrigue, ait le chemin libre pour parvenir au bout de la route. C'est pour lui que le dialogue doit se trouver mis, pour ainsi dire, en gros plans.

Cahiers Continuez-vous à faire, pendant le tournage, un travail de purification ?

Dreyer Oui, mais dans le sens de la continuité. Je veux dire que j'élimine tout ce qui pourrait fragmenter les continuités que je cherche à obtenir. La continuité dans le plan est pour moi quelque chose de très important, car j'aime que les acteurs s'attachent à leurs dialogues, et je respecte l'amour qu'ils ont pour les scènes bien filées.

Je tiens compte aussi de leur façon de travailler. Lorsqu'un acteur me fait re-



« En décors réels » : Karin Mellemose et Astrid Holm dans *Le Maître du logis.*



marquer qu'il lui est difficile de dire telle chose, alors nous discutons du problème, et je modifie un peu la chose en question. Et si, pendant le travail, je m'aperçois que les acteurs ont de la scène une idée trop floue, ou qu'il leur est difficile de respecter certains mouvements qu'ils trouvent trop compliqués, alors, là aussi, nous discutons, et souvent je rectifie, c'est-à-dire que je continue à purifier... Le travail de purification est un travail qu'il faut constamment poursuivre.

Cahiers Collaborez-vous toujours ainsi avec les acteurs ?

Dreyer Toujours. Parce que ce sont eux qui parlent, qui doivent sentir l'importance de ce qu'ils disent. C'est pour cela que nous avons les répétitions. Surtout pour le dialogue. Et c'est là que nous ressentons, parfois, que le dialogue doit être concentré. Parfois ce sont les acteurs eux-mêmes qui se mettent d'accord pour me demander la suppression de quelques mots ou de quelques lignes.

Cahiers Mais vous ne répétez pas seulement pour le dialogue ?

Dreyer Non. Tout doit être répété de façon à ce que tout le monde sente bien le mouvement et comprenne parfaitement ce qu'il fait. Pour *Gertrud*, nous avons beaucoup répété. Et j'ai été très content du résultat. D'autant plus que tout le travail se faisait déjà au tournage, et que le montage ne posait plus aucun problème. En trois jours, le montage était terminé. Complet. Définitif. J'ai donc réalisé un progrès, car *Ordet* fut monté en cinq jours, et *Jour de colère* en douze jours. Auparavant, je mettais un mois, ou même plus, pour monter mes films.

Oui, je crois beaucoup aux prises de vues longues. On y gagne sur tous les plans. Et le travail avec les acteurs devient beaucoup plus intéressant, car il se crée pour chaque scène une sorte d'ensemble, d'unité, qui les inspire et leur permet de vivre plus intensément et plus justement les rapports qu'ils peuvent avoir entre eux.

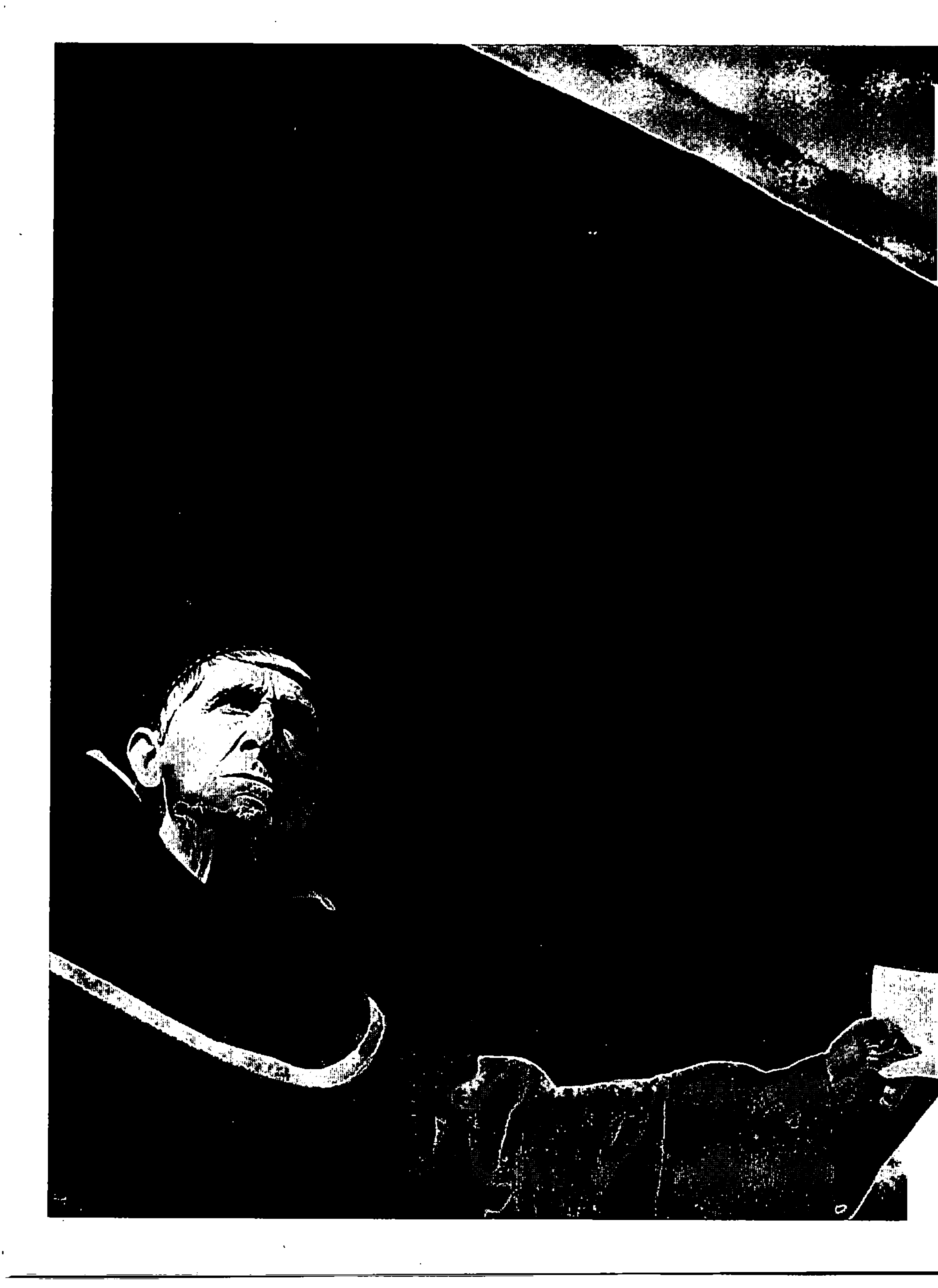
la mort des mots

Cahiers Avez-vous toujours employé le son direct ?

Dreyer Pas absolument, mais, en règle générale, oui. Dans *Jour de colère*, j'ai ajouté beaucoup de son après le tournage. Dans *Ordet*, beaucoup moins, et dans *Gertrud*, pas du tout. Sauf, évidemment, la musique. Ce que j'ai aimé aussi, dans *Gertrud*, c'est que c'est un sujet moderne, et que j'ai essayé de tirer un peu vers la tragédie. C'est cela que j'ai voulu approcher. Je n'aime pas les grands effets. J'aime m'approcher doucement.

Cahiers *Gertrud*, sujet très moderne et qui tend vers la tragédie, révèle, sur un autre plan, votre sens de la totalité...

Dreyer Oui. Mais, dans ce cas, c'est surtout le rythme qui fait la tragédie. Quant au style... Tout le monde croit toujours que j'ai voulu tel ou tel style. Et chacun de se mettre à chercher le style, en tout et partout. Mais c'est beau-





« Tout le monde croit toujours que j'ai voulu tel ou tel style » : *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928, Maurice Schutz).

coup plus simple, car, au fond, tout est toujours naturel, dans le film. Les acteurs agissent de façon tout à fait naturelle. Ils marchent, ils parlent dans un rythme naturel, et ils se conduisent tout à fait naturellement dans toutes les situations. Ce qui est curieux, c'est qu'il y a un journaliste, à Aarhus, qui a beaucoup aimé le film et qui m'a écrit : il y a une chose que j'admire beaucoup, c'est que vous avez fait porter à Gertrud une cape sur le bas de laquelle se trouve dessiné un motif *à la grecque*. C'est là un signe qui révèle que vous avez pensé à la tragédie. J'ai beaucoup aimé cette réflexion, bien qu'en fait ce motif ne soit nullement fonction de mon idée sur la tragédie : il était là purement par hasard.

Cahiers C'est peut-être un hasard révélateur de votre préoccupation...

Dreyer En tout cas, ce motif est l'œuvre de la couturière du film — qui est par ailleurs la mère d'Anna Karina — et je l'ai accepté sans en penser plus long. C'est donc vraiment un hasard. Mais, ce rapprochement opéré par le journaliste m'a tout de même fait bien plaisir...

Cahiers J'ai rencontré un jour un Danois qui m'a dit que le dialogue de *Gertrud* était faux car dit de façon très artificielle. Pour moi, je suis absolument persuadé du contraire, mais je ne pouvais absolument pas discuter avec mon Danois qui avait beau jeu de me répondre : « Vous, vous ne connaissez pas le danois... »

Dreyer Evidemment, ce dialogue n'est pas artificiel ! Simplement, j'ai voulu faire un film qui a pour cadre une certaine époque — le début du siècle — et qui se déroule dans un milieu bien défini. Il est donc certain que la langue reflète quelque chose de ce temps et de ce milieu, qu'elle possède une coloration spéciale. C'est peut-être cela qui a dérouté votre interlocuteur.

Cahiers Avez-vous exigé des acteurs certaines intonations, certains rythmes, certaines formes vocales ?

Dreyer Oui. Mais avec de bons acteurs, c'est une chose généralement très facile à réaliser, et nous arrivons toujours à bien nous entendre pour le faire. Les bons acteurs comprennent la nécessité de ce travail. Ils savent que les phrases poétiques doivent être portées d'une certaine façon, grâce à un certain rythme, et les propos courants, d'une autre façon. Et ce n'est pas seulement le ton qui est en cause.

Si vous êtes devant un écran, au cinéma, vous avez tendance à suivre surtout ce qui s'y déroule, à la différence du théâtre où les mots traversent l'espace et y demeurent, suspendus dans l'air. Au cinéma, aussitôt qu'ils ont quitté l'écran, les mots meurent. J'ai donc essayé de faire de petites pauses pour donner au spectateur la possibilité d'assimiler ce qu'il entend, d'y réfléchir. C'est cela qui donne au dialogue un certain rythme, un certain style.

Cahiers Sans doute aimeriez-vous aussi avoir la possibilité de travailler la cou-

leur ? L'envisagez-vous pour vos prochains films ?

Dreyer Oui. Pour tous.

Cahiers Qu'envisageriez-vous comme couleurs pour, par exemple, « Médée » ?

Dreyer J'ai une idée, très simple. Mais je préfère ne pas en parler maintenant. Je crois que c'est mieux ainsi.

Cahiers Parmi les films que vous avez réalisés, y en a-t-il que vous auriez aimé faire en couleurs ?

Dreyer J'aurais bien aimé faire *Gertrud* en couleurs. J'avais même en vue un certain peintre suédois, qui a bien étudié l'époque où se déroule le film, et qui a fait beaucoup de dessins et de peintures dans lesquels il utilise des couleurs très spéciales.

Cahiers Qu'auriez-vous, plus exactement, désiré obtenir ?

Dreyer Cela, c'est très difficile à décrire. Le peintre dont je vous parle, et qui s'appelle Halman, fait surtout des dessins pour les journaux. Vous savez : ces grandes pages coloriées pour les éditions du dimanche. C'est très joli, et réalisé avec très peu de couleurs. Quatre ou cinq, pas plus. C'est dans cet esprit-là que j'aurais voulu faire *Gertrud.* Des couleurs douces, peu nombreuses, et qui fonctionnent bien ensemble.

Cahiers Voyiez-vous aussi *Ordet* en couleurs ?

Dreyer Non. A ce moment-là, le problème ne m'a pas intéressé. C'est surtout au moment de *Gertrud* que j'y ai réfléchi, et, bien entendu, j'y réfléchis maintenant pour mes films à venir.

une merveilleuse école

Cahiers *Gertrud* est passé récemment en France, à la télévision. Que pensez-vous, en général, de la télévision ?

Dreyer Je n'aime pas la télévision. J'ai besoin du grand écran. J'ai besoin de la sensation commune de la salle. Une chose faite pour émouvoir doit émouvoir une foule.

Cahiers Qu'aimez-vous actuellement dans le cinéma ?

Dreyer Je dois vous dire d'abord que je vois très peu de films. J'ai toujours peur d'être influencé. J'ai vu cependant, parmi les films français, *Hiroshima mon amour*, et *Jules et Jim.* J'ai bien aimé *Jules et Jim. Hiroshima* aussi, surtout la deuxième moitié. En bref : j'aime Jean-Luc Godard, Truffaut, Clouzot, et Chabrol.

Cahiers Avez-vous vu des films de Robert Bresson ?

Dreyer Je n'en ai jamais vus.

Cahiers Que pensez-vous des films de Bergman ? Je crois que vous ne les aimez pas...

Dreyer Eh bien, croire cela, c'est une erreur. Car j'ai vu un film de lui que j'aime beaucoup : *Le Silence.* Je trouve que ce film est une réussite, car il a eu le courage de prendre un sujet très difficile et très délicat à traiter, et il a trouvé, pour le réaliser, la bonne solution. J'ai vu le film à Stockholm, dans un grand cinéma et, pendant la séance, et même après, quand les gens quittaient la salle, il régnait sur tout le monde le silence le plus complet. C'était impressionnant. Cela aussi prouve qu'il a atteint son but, malgré le danger du sujet, et qu'il a bien fait ce qu'il fallait faire. Mais j'ai vu très peu de ses films, et cela, parce qu'on a commencé à dire qu'il avait imité les films de Dreyer.

Cahiers Pensez-vous que ce soit exact ?

Dreyer Non, je ne pense pas qu'il y ait eu imitation. Bergman a une assez forte personnalité pour pouvoir se dispenser d'imiter les films des autres. Mais j'ai vu très peu de ses films, je vous le répète. Je connais très mal son œuvre. Tout ce que je puis dire, c'est que *Le Silence* est vraiment un chef-d'œuvre.

Cahiers Indépendamment de la question de l'imitation, il est certain qu'il y a beaucoup de cinéastes qui ont été amenés au cinéma par vos films, qui ont acquis, grâce à vous, le goût du cinéma.

Dreyer C'est pourquoi je vais très peu au cinéma. Je ne veux voir, ni les films qui auraient pu être influencés par moi — s'il y en a —, ni ceux qui pourraient m'influencer.

Cahiers Repartons maintenant du début. Que faisiez-vous avant de faire du cinéma ?

Dreyer J'étais journaliste. Il y eut aussi une période pendant laquelle je faisais du journalisme dans la matinée et du cinéma dans l'après-midi. J'ai commencé dans le cinéma en faisant des intertitres, à l'époque du muet. A cette époque, Nordisk Films faisait à peu près une centaine de films par an. Il y avait cinq ou six réalisateurs qui travaillaient pendant les quatre mois d'été et qui ne montaient pas leurs films eux-mêmes. Alors ils l'envoyaient au laboratoire. Et moi j'y étais, en compagnie de quelqu'un qui était le directeur du laboratoire. Nous faisions le travail ensemble, et mettions les textes nécessaires. C'est là un genre de travail qui constitue une merveilleuse école. Ensuite, j'ai écrit des scénarios, puis j'ai commencé à filmer des romans. Mais auparavant, j'avais suivi « l'école » pendant cinq années. Aujourd'hui, quand je travaille, le film se monte déjà dans ma tête, au fur et à mesure des prises. Cela fait partie de la mise en scène.

Cahiers A l'époque où vous faisiez du journalisme et où vous suiviez « l'école », pensiez-vous déjà à faire des films comme réalisateur ?

Dreyer Je n'y ai pas pensé tout de suite. C'est la Direction qui, un jour, m'a proposé de faire un premier film. Mon second film fut *Pages du livre de Satan.* Et c'est aussi à ce moment-là que j'ai appris, par Sjöström et par Stiller, à découvrir le cinéma. Stiller, et surtout Sjöström, ont vraiment inventé un grand nombre d'effets poétiques. A cette époque, cela représentait un grand événement.

Cahiers Lorsque vous faisiez du journalisme, dans quel domaine écriviez-vous ?

Dreyer Je faisais quelques causeries, un peu de critique théâtrale, mais surtout du tribunal. Je faisais chaque jour un compte rendu de ce qui s'était passé au Palais de Justice. Ce travail me donnait aussi la possibilité d'étudier beaucoup de personnages de la classe moyenne. C'est en tant que critique de théâtre que j'ai vu la pièce qui est à l'origine de *Jour de colère.* C'est également ainsi que j'ai vu « Ordet », dont je devais faire le film en 1954. J'ai fait aussi un peu de critique de cinéma.

Cahiers ... Et *Pages du livre de Satan, Jeanne d'Arc, Jour de colère* : voilà qui vous replongeait dans des histoires de procès...

Dreyer Oui, mais *Jeanne d'Arc* m'est venu aussi d'une autre façon. Quand je suis arrivé en France, afin de faire un film pour la Société Générale de Films, j'ai proposé trois sujets. L'un sur Marie-Antoinette, l'autre sur Catherine de Médicis, le troisième sur Jeanne d'Arc. J'ai eu plusieurs entrevues avec les gens de la Société Générale, mais nous n'arrivions pas à nous décider sur le choix du sujet. Alors ils ont dit : prenons trois allumettes et tirons. J'étais d'accord. Nous avons tiré. Je suis tombé sur l'allumette sans tête : c'était *Jeanne d'Arc.*

Cahiers *Jeanne d'Arc* était votre huitième film. Nous pourrions peut-être maintenant repartir du premier. C'était *Le Président...*

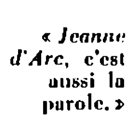
Dreyer J'ai fait ce film un peu à titre d'étude et d'expérience. Ce qui m'a plu, c'était le flash-back, qui était alors quelque chose de neuf. Mais déjà, je commençais à faire moi-même mes décors, et je tâchais aussi de les simplifier. Non pas les styliser. Seulement les simplifier. Quant aux acteurs, à ce moment-là, il y en avait bien peu. Il y avait notamment, à la Nordisk, deux ou trois acteurs qui jouaient absolument tous les rôles de vieillards, qui s'étaient spécialisés là-dedans, et qu'on prenait toujours dès qu'on avait besoin d'un vieillard. Pour la première fois, j'ai pris, pour incarner des vieillards, des hommes *vieux* et des femmes *vieilles.* Aujourd'hui, c'est une chose tout à fait normale, mais alors, c'était rompre avec une tradition. J'ai pris aussi, pour les petits rôles, à la place de certains autres acteurs qu'on me proposait, des gens que j'avais rencontrés dans la rue. J'ai choisi également deux acteurs de second plan, qui étaient bien meilleurs que les grands acteurs routiniers qu'on m'offrait. J'avais fait le scénario de ce film, mais c'était une adaptation du roman d'un auteur autrichien : Karl Emil Franzos.

pas du grand spectacle

Cahiers Ne trouve-t-on pas déjà dans ce film une lutte entre la rigidité et la tolérance ?

Dreyer C'est peut-être trop dire. En tout cas, ce qui est dramatique, dans le cas du Président, c'est que c'est un homme très fin et très droit, et que cet homme apprend un jour qu'une fille, emprisonnée pour avoir tué son enfant, est sa propre fille, chose qu'il ignorait. Désormais, il y a lutte en lui entre le père et le Président. Finalement le père enlève sa fille de la prison et s'enfuit avec elle,





« *Jeanne d'Arc*, c'est aussi la parole. »



ensuite il se tue. Mais le roman dont je suis parti était assez médiocre. Un peu mélo. Mon film était aussi un film d'apprentissage.
Ensuite, j'ai fait *Pages du livre de Satan*, dont je vous ai déjà parlé. Tout ce que je puis ajouter, c'est que j'ai travaillé au scénario, que je n'ai pas fait les décors, mais que j'ai discuté de la question avec le chef de ce département à la Nordisk, qui était également décorateur de théâtre.

Cahiers Le premier épisode est celui de Jésus... que vous reprendrez, en quelque sorte, lorsque vous ferez votre vie du Christ.

Dreyer Mais dans cet épisode, il s'agissait uniquement de Jésus et de Judas. De toute façon, mon film sur le Christ sera très différent de cela, et d'autant plus que je ne vois pas les choses comme je les voyais à l'époque. J'ai fait l'épisode du Christ comme une sorte d'imagerie iconographique. Tout ce que je puis dire, c'est que ma Vie du Christ ne sera pas du grand spectacle. Cecil B. DeMille est mort... Mais je ne parle nullement avec mépris de Cecil B. DeMille, loin de là. Il s'exprimait avec ce qu'il avait au-dedans de lui. Et il faut bien admettre que, si ce n'avait pas été le cas, il n'aurait pas eu le grand succès qui a été le sien. De plus, à l'époque, on n'avait encore jamais fait ce qu'il a fait. Aujourd'hui, il est facile de le diminuer, mais il a été un grand metteur en scène dans son genre.

Cahiers Revenons aux *Pages du livre de Satan*. Le second épisode...

Dreyer ... Était celui de l'inquisition en Espagne. Le troisième celui de Marie-Antoinette.

Cahiers ... Que vous avez failli refaire plus tard.

Dreyer ... Et le quatrième, celui de la révolution en Finlande.

Cahiers Y a-t-il un de ces épisodes qui ait votre préférence ?

Dreyer Oui, le dernier. C'est là que, pour la première fois, j'ai réalisé un gros plan de l'actrice principale, qu'elle a fait sur ma demande, et où elle rendait toute une échelle de sentiments, avec une longue suite d'expressions changeantes.

Cahiers C'était Clara Pontopiddan. Etait-elle parente de l'écrivain Henrik Pontopiddan ?

Dreyer Elle n'en était pas parente par le sang, mais son mari, un médecin, était un neveu de Henrik Pontopiddan.

Cahiers On trouve dans l'épisode finlandais, un de ces personnages de jeune femme qu'on retrouve constamment dans vos films, et autour desquels il semble que votre œuvre s'organise.

Dreyer Ce n'était pas voulu. C'est le sujet qui, à chaque fois, m'a attiré. Ici, dans cette histoire de Finlande, le sujet me plaisait beaucoup : cette histoire de la femme qui sacrifie sa vie pour son mari et pour sa patrie, et ce, malgré tous les plans qui s'échafaudent contre elle et la menace qu'on lui fait de tuer ses enfants. Finalement elle se suicide.

Cahiers Vous avez fait ensuite *La Qua-*

trième Alliance de Dame Marguerite.
Dreyer C'est un film que j'aime bien. Il y a quelque temps, s'est tenue à Copenhague une réunion d'étudiants danois. A cette occasion, on devait leur présenter l'un de mes films, et j'ai proposé que l'on montre celui-ci. Ils l'ont beaucoup apprécié, ils ont ri à pleine gorge tout le temps. J'ai été très surpris.

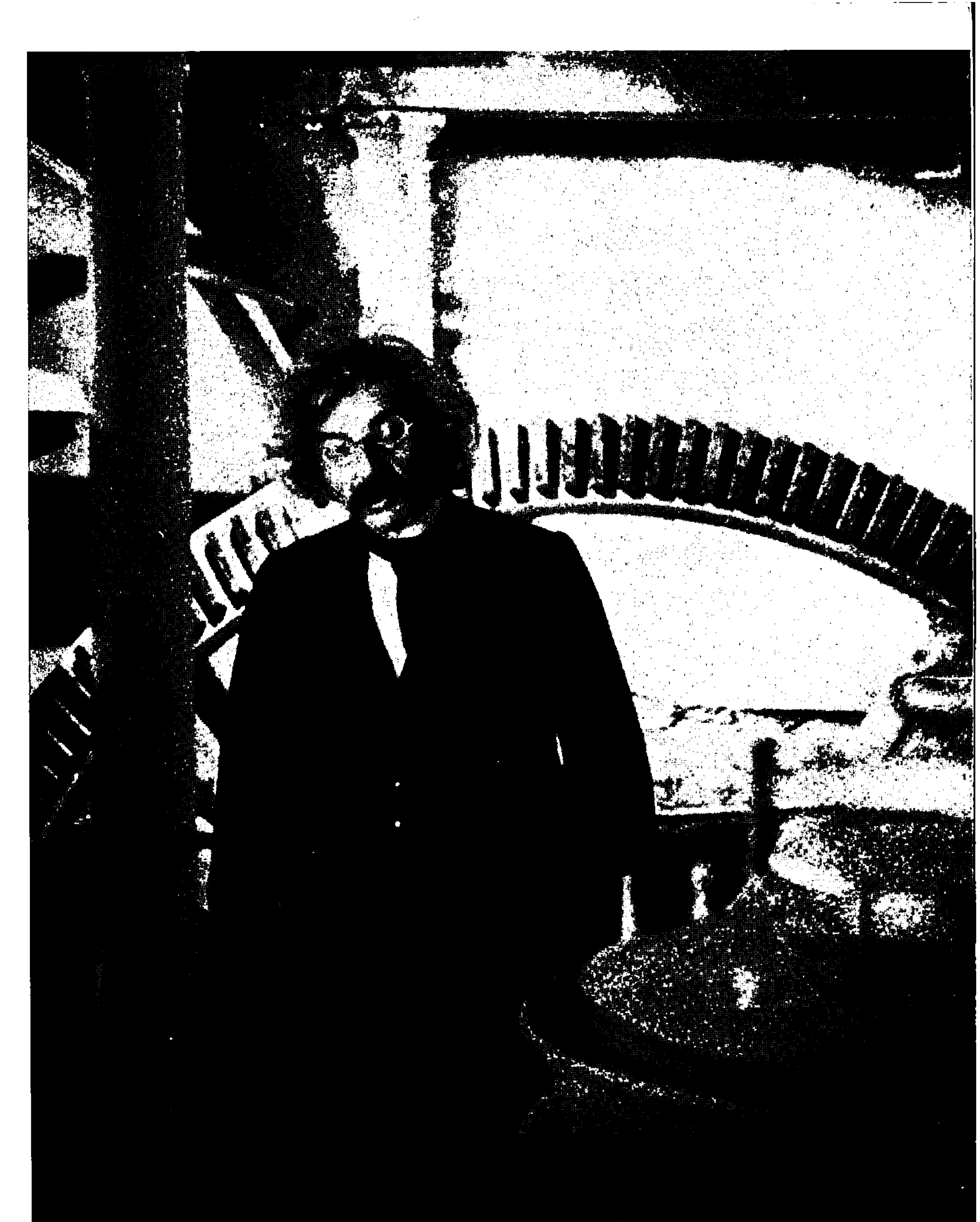
la joie sur un fond grave

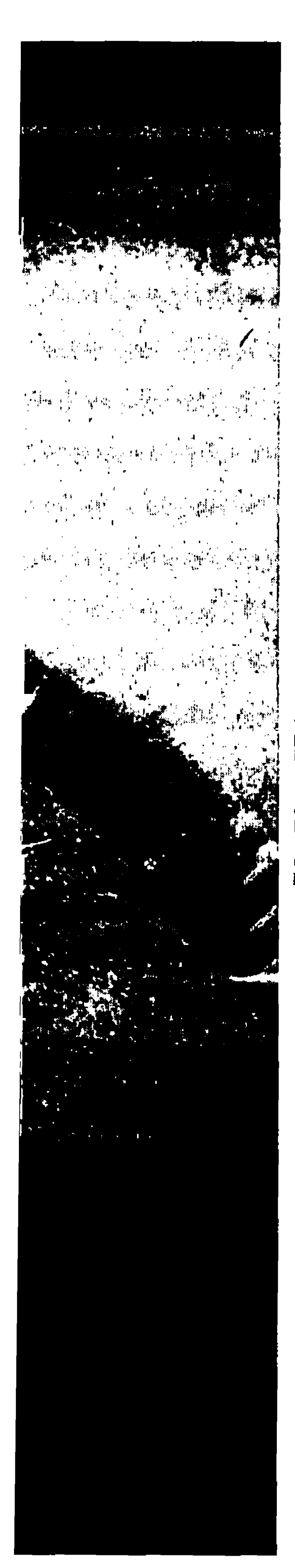
Cahiers Comment avez-vous choisi le sujet de ce film ?
Dreyer Il s'agissait de trouver un petit sujet qu'on puisse réaliser assez vite. J'ai alors trouvé cette histoire — une histoire norvégienne —, qui était très jolie, et qui a été transposée presque intégralement dans le film. Il s'agissait aussi de trouver un rôle pour la vieille femme, cette femme de 76 ans, qui est morte immédiatement après le tournage. Avant de commencer, elle était déjà très malade, mais elle m'a dit : soyez tranquille, je ne mourrai pas avant d'avoir terminé le film. Je lui ai fait confiance. Elle a tenu sa promesse. Oui... j'aimais bien cette histoire des trois jeunes pasteurs dont l'un est obligé de prendre la vieille en mariage. C'était un sujet assez original.
Cahiers Et à la fois grave et gai.
Dreyer Oui : c'est la joie sur un fond grave.
Cahiers Ensuite, vous avez fait un film en Allemagne : *Die Gezeichneten, Aimez-vous les uns les autres.*
Dreyer On en a retrouvé la copie, il y a un an à peu près. M. Ib Monty, le directeur de la cinémathèque danoise, était allé faire un voyage en Russie, et on lui a dit là-bas qu'on venait de retrouver une copie du film. Il a demandé à la voir, car cela l'intéressait beaucoup, et on lui a donné cette copie, qui est actuellement au Musée du Cinéma, à Copenhague, où vous avez pu la voir. On a dit à M. Monty, à Moscou, que le film — qui se déroule en Russie pendant la révolution de 1905 — était exceptionnellement réussi en ce qui concerne le style et le milieu.
Cahiers N'aviez-vous pas, pour ce film, des acteurs russes ?
Dreyer Oui. Bolewslawski et Gadarow, les deux acteurs principaux, étaient Russes, ainsi que Polina Piekowska. Bolewslawski était assez connu. Duwan aussi était connu. Il avait été le directeur du cabaret russe « L'Oiseau Bleu ». Quant aux autres : ils étaient Russes, Danois, Allemands et Norvégiens. A part cela le film a été fait à Berlin. Mais c'était un film adapté d'un roman énorme (« Die Gezeichneten », qui signifie à peu près « Les Stigmatisés ») et que nous avons dû beaucoup comprimer. Peut-être était-ce un tort que de vouloir condenser ce gros livre pour en faire un film. Il fallut couper, élaguer sans cesse... Cela prouve qu'il ne faut pas filmer des romans. C'est trop dur. Pour moi, je préfère filmer du théâtre. Il y a aussi un autre de mes films qu'on a retrouvé récemment : mon autre film allemand, *Mikaël,* que j'ai fait en 1923 ou 1924.



« Il y avait une âme derrière la façade » : Marie Falconetti dans *La Passion de Jeanne d'Arc.*







« Notre première idée était de faire disparaître le vieux docteur sous la terre... » : *Vampyr* (1932, Jean Hieronimko).

Cahiers Vous a-t-on laissé les mains libres pour ces deux films ? Ont-ils eu du succès ?

Dreyer Pour *Die Gezeichneten*, j'étais très libre. Pour *Mikaël*, on m'a pratiquement laissé les mains libres. Quant à leur succès, le premier a été assez bien accueilli par le public, mais c'est surtout *Mikaël* qui a eu une très bonne critique en Allemagne. On l'a appelé le premier film de *Kammerspiel*, et j'en ai été très flatté, car ce film était très important pour moi. Le sujet de *Mikaël* vient d'un auteur danois, Herman Bang. C'est l'histoire d'un jeune homme qui se trouve pris entre son « protecteur » et la femme qu'il aime. Ce « protecteur », Zoret, est un maître célèbre, sculpteur et peintre (un peu dans la lignée de Rodin) qui a adopté et qui chérit le jeune garçon un peu comme son fils. Or, le jeune homme le trahit, et pour cette femme qu'il a connue : une femme du monde, une princesse. Et le vieux maître, à la fin, meurt dans la solitude. L'action se situe à une époque où la fougue et l'exagération étaient de mise, et où les sentiments étaient volontiers exacerbés : époque d'une certaine manière très fausse, ce qui se voit dans la décoration, avec tous ces intérieurs outrageusement surchargés. L'auteur du roman, Herman Bang, appartenait à la même époque que Hjalmar Söderberg, l'auteur de « Gertrud » et l'on disait même de Söderberg qu'il imitait Bang, à moins que ce fût Bang qui imitait Söderberg...

un reflet de l'époque

Cahiers Ne pensez-vous pas qu'il y a certains rapports très profonds entre ces deux films : *Mikaël* et *Gertrud* ?

Dreyer Oui. C'est certain. Il y a, au fond, une ressemblance certaine. Dans le ton, dans le jeu des acteurs, dans la lumière... Ce sont aussi deux films qui se déroulent à des époques très voisines : la fin du XIXe siècle, pour *Mikaël*, le début du XXe, pour *Gertrud*. Il y a également, dans l'un et l'autre, la même douceur, la même amertume... Je vous ai parlé tout à l'heure de la parenté qu'on décelait entre les œuvres de Bang et de Söderberg. Or il se trouve que tous deux se connaissaient et qu'ils étaient même très amis.

Pour moi, ce film compte beaucoup, même si je le vois maintenant avec des yeux un peu différents. C'est un de mes premiers films où se précise un style spécial.

Cahiers Comment définiriez-vous ce style ?

Dreyer Ce n'est pas facile à expliquer... mais ce que je viens de vous dire se réfère aussi à ce style et en fait partie. Il y a autre chose qui en fait partie : un certain reflet de l'époque. C'était par exemple l'époque où, en France, les monastères étaient expropriés par le gouvernement. Des tas d'accessoires provenant d'églises ou de monastères furent mis en vente, et des tas de gens achetèrent des ornements sacerdotaux, des chaires, des bancs, et autres meubles. J'ai connu par exemple une actrice danoise — elle vivait en France et était mariée avec le compositeur Béreny — qui, lorsqu'elle revint s'installer à Copenhague, s'arrangea un appartement rempli de choses horribles de ce genre, et sur lesquelles étaient posés des tas de chandeliers. Eh bien, tout cela fait aussi partie de l'atmosphère du film qui reflète ce goût riche... et mauvais mais qui, évidemment, était considéré à l'époque comme excellent.

J'ai collaboré aux décors, mais ceux-ci furent réalisés par un architecte qui comprit très bien mes intentions et qui fut absolument épatant. C'était Hugo Häring. Il n'avait jamais fait de décors de cinéma, et par la suite il ne devait plus en faire car, après *Mikaël*, il est retourné à son vrai métier d'architecte. Pour lui, cela avait été un entracte dans sa carrière (d'autant que l'époque n'était pas tellement à la construction de nouvelles maisons), un amusement, une fantaisie qu'il s'était offerte...

Cahiers On lit au générique de *Mikaël* le nom de Théa von Harbou...

Dreyer Ah oui !... C'était la protégée de M. Erich Pommer, alors... Et c'était une autorité, chez M. Pommer, que Théa von Harbou. En tout cas, quoi qu'il en soit de son intervention, j'ai été autorisé à la considérer comme une intervention de principe et à réaliser le film conformément à mon propre scénario.

Cahiers Avez-vous quelque chose à signaler concernant les acteurs ?

Dreyer J'ai pris, comme acteur principal, dans le rôle de Zoret, un metteur en scène danois : Benjamin Christensen, le metteur en scène de *La Sorcellerie à travers les âges*. Dans le rôle de Mikaël, il y avait le jeune Walter Slezak, que vous devez connaître par ses films américains. C'est dans ce film qu'il a fait ses débuts. C'étaient aussi les débuts de l'opérateur Rudolf Maté, et c'était là le film de notre première rencontre. Auparavant, il n'avait fait qu'un court métrage.

En fait, Maté n'a pas travaillé sur tout le film. L'opérateur en titre était Karl Freund. Mais il fut obligé de partir, car on l'avait mis sur un autre travail. C'est alors qu'on m'a proposé Maté pour faire les dernières prises de vue, qui étaient constituées principalement d'intérieurs. J'ai été très satisfait de lui, aussi l'ai-je pris pour mon film suivant : *Jeanne d'Arc*.

beaucoup de détours

Cahiers Entre *Die Gezeichneten* et *Mikaël*, il y a *Il était une fois*...

Dreyer Ah oui !... Mais c'est un film manqué. Complètement manqué. On ne m'a pas donné ce qu'on m'avait promis. On m'a laissé dans la confusion la plus complète en ce qui concerne les acteurs, les lieux et les temps de tournage. Je travaillais avec une équipe d'acteurs du théâtre royal de Copenhague qui n'étaient libres que pour un mois d'été. Il me fallait donc m'organiser au plus juste, mais,

au dernier moment, j'appris que les studios ne seraient pas libres pendant le temps nécessaire. Il m'a donc fallu tout faire à la hâte, et sans aucun soutien, ni aucune organisation.
C'est un film manqué. Il y a des choses qu'on manque dans la vie. Et il faut parfois en manquer. Il faut faire beaucoup de détours, à droite et à gauche, pour découvrir enfin où est la vraie voie. Et elle est toute droite.

Cahiers Ce film est-il manqué ? Je ne suis pas tout à fait d'accord, mais passons maintenant au *Maître du logis*, dont vous avez déjà dit quelques mots, lorsque vous avez parlé de l'adaptation. Pouvez-vous maintenant nous parler un peu de sa réalisation ?

Dreyer Nous tenions absolument à tourner ce film en décors réels, dans un véritable appartement. Nous en avons trouvé un, l'appartement d'un ouvrier, qui correspondait absolument à notre désir. Malheureusement, le travail aurait été vraiment trop difficile pour l'équipe, aussi avons-nous fait exécuter en studio une copie exacte de cet appartement. Cela nous permit d'obtenir une grande vérité.
Après ce film, j'ai fait *La Fiancée de Glomdal*, en Suède. C'était une petite histoire de folklore. Je n'ai rien à en dire de spécial. Puis ce fut *Jeanne d'Arc*, dont je vous ai déjà parlé, puis *Vampyr*. *Vampyr* est un sujet original qu'avec mon ami Christen Jul, nous avons tiré de notre imagination, à partir de quelques éléments préexistants. Ce qui m'attirait au départ, dans ce sujet, c'était une image que je me faisais : quelque chose de blanc et noir. Mais cela ne définissait pas encore un style, et ce style, nous le cherchions, Maté et moi.
Généralement, on trouve le style définitif d'un film au bout de quelques jours. Ici, nous l'avons trouvé tout de suite. Nous avions commencé à tourner le film — à partir du début — et, lors d'une des premières projections des rushes, nous nous sommes aperçus qu'une des prises était grise. Nous nous sommes demandés pourquoi, jusqu'au moment où nous nous sommes aperçus que cela provenait d'une lumière fausse qui avait été projetée sur l'objectif.
Le producteur du film, Rudolf Maté et moi, nous avons réfléchi à cette prise, tout en reliant cela à ce style que nous étions en train de chercher. Finalement, nous nous sommes dit que nous n'avions qu'à répéter volontairement, tous les jours, le petit accident qui nous était arrivé. Désormais, et pour chaque prise de vue, nous fîmes en sorte de diriger une fausse lumière sur l'objectif, en braquant un projecteur contre un voile qui renvoyait cette lumière sur la caméra.
Ensuite, il nous fallut chercher une fin. Notre première idée était de faire disparaître le vieux docteur sous la terre, englouti par le sol marécageux. Mais nous ne pouvions guère utiliser cette idée, car elle était trop dangereuse pour l'acteur. Il nous fallait donc trouver autre chose. Un jour, en revenant vers Paris, à l'issue d'une journée de tournage, et tout en discutant de ce que nous pourrions faire, nous sommes passés devant une petite maison qui était comme habitée par des flammes blanches. Comme nous étions disponibles, n'ayant encore rien trouvé, nous sommes entrés dans cette petite maison, et là, nous avons compris qu'il s'agissait d'une petite fabrique qui travaillait à la récupération du plâtre. Tout l'intérieur était blanc, tous les objets étaient baignés de poussière blanche, et les ouvriers aussi, tout blancs. Tout participait de cette extraordinaire atmosphère blanche. Nous avons aussitôt utilisé cela comme point de départ pour aboutir à un autre élément stylistique du film.
La photo grise, la lumière blanche : voilà ce qui, en définitive, devait donner sa tonalité au film. Car de chacun de ces styles nous avons fait un troisième style : celui même du film.

Cahiers La réalisation de ce style exigeait donc une grande souplesse de la part de l'opérateur. Collaborez-vous en général avec vos opérateurs ?

Dreyer J'ai toujours eu la bonne chance de trouver quelqu'un qui aime et sache travailler, et qui ne refuse pas de se livrer, ou de collaborer, à certaines recherches. Je crois aussi que je suis très facile. Quand on sait travailler.

la vraie voie

Cahiers Parlons maintenant de vos documentaires.

Dreyer Oh ! Ce sont de petites choses...

Cahiers Quand vous dites de ces films : ce sont de petites choses, ne les ayant pas vus je suis désarmé et ne peux vous contredire comme il y aurait peut-être lieu de le faire... Passons donc à un autre film : *Tva Manniskor, Deux êtres*.

Dreyer Ça n'existe pas.

Cahiers Oui mais voilà : celui-ci, je l'ai vu. Je suis donc en mesure de donner un point de vue : ça existe.

Dreyer Vous savez, j'ai été mis, pour ce film, dans une situation précaire. C'était en 1944. On m'avait dit que j'étais peut-être en danger, à cause des Allemands. Je suis donc parti pour Stockholm, avec *Jour de colère*, dans le but officiel de vendre le film. Puis je suis resté à Stockholm, et j'ai voulu réaliser ce petit film. Malheureusement, le producteur a décidé de choisir lui-même les acteurs. Il voulait de la grande carrière. Or les acteurs en question représentaient exactement le contraire de ce que j'aurais voulu. Et pour moi, les acteurs, c'est extrêmement important. Ainsi, je voulais que la femme soit un peu théâtrale, un peu hystérique, et quant à l'acteur qui devait incarner le savant, je voulais un homme aux yeux bleus, naïf mais tout à fait honnête, et qui ne soit intéressé que par son travail. Eh bien, on m'a donné une actrice qui était tout ce qu'il y a de plus petite bourgeoise, et, comme homme, au lieu de l'idéaliste aux yeux bleus, j'ai été doté d'un intrigant démoniaque aux yeux bruns...

Cahiers Ne pensez-vous pas que ce film a, lui aussi, certains rapports avec *Gertrud ?*

Dreyer Ah non ! Il n'y a absolument aucune comparaison à faire. Et c'est un film complètement raté.

Cahiers Voici maintenant une liste de quelques-uns de vos courts métrages : *De Gamle, Shakespeare et Kroneborg, Ils attrapèrent le bac, Le Pont de Storstrom, Reconstruction de Rönne et Nexos, Thorvaldsen, L'Eglise rurale*... Avez-vous quelque chose à mentionner à leur sujet ?

Dreyer *De Gamle, Le Vieux*, est un film sur les réalisations sociales au Danemark en faveur de la vieillesse. *Ils attrapèrent le bac* est un petit film de fiction destiné à dénoncer les dangers de la circulation. C'est un de mes meilleurs courts métrages. Il y a aussi celui-ci que j'aime bien : *Shakespeare et Kronborg*, documentaire sur le château où se passe l'action de « Hamlet ». J'ai fait aussi un autre documentaire sur ce château, plus purement historique et archéologique, et sur les restes de l'ancien château de Kroneborg, dont il subsiste encore quelques ruines.
Le Pont de Storstrom est un documentaire sur le pont de trois kilomètres qui relie deux îles au Danemark. *Thorvaldsen* est un documentaire sur l'œuvre du sculpteur danois, contemporain de Canova. Quant à la *Reconstruction de Rönne et Nexos*, c'est un document sur la reconstruction de ces deux villes, dans l'île de Bornholm, qui avaient été bombardées par les Russes.

Cahiers Si l'on ajoute *L'Eglise rurale*, et votre autre film sur Kroneborg, on constate que vos courts métrages sont surtout axés sur l'architecture, ancienne ou moderne...

Dreyer Ce sont de petites choses.

Cahiers Parmi tous les films auxquels vous avez collaboré, à titre de scénariste ou de monteur, avant de devenir réalisateur, il doit bien y en avoir quelques-uns qui vous doivent beaucoup, qui sont un peu de vous ?

Dreyer Il y a eu beaucoup de films, faits d'après des scénarios que j'ai écrits, seul ou en collaboration, ou bien à partir d'idées que j'ai données, mais ce sont des films que je ne reconnais pas. Tout ça, c'était ma période d'apprentissage y compris *L'Argent*, d'après Zola, dont j'avais fait le scénario. Mais j'ai collaboré davantage à *Hôtel Paradis* (dont le sujet, plus tard, devait être refait) : c'est le seul film de cette époque qui soit un peu de moi. Voyez-vous : tout ça, c'était l'apprentissage, l'école. Car il faut apprendre, et parfois, cela demande bien du temps. Ensuite, il faut faire quelques erreurs. Je vous l'ai dit tout à l'heure : il faut faire beaucoup de détours avant de découvrir enfin quelle est la vraie voie. *(Propos recueillis au magnétophone.)*

On lira, sur l'œuvre de Carl T. Dreyer : Rencontre avec Dreyer, par Lotte H. Eisner (n° 48) ; Filmographie (n° 65) ; Réflexions sur mon métier (n° 65) ; Ecrits I (n° 124) ; Ecrits II (n° 127) ; Ecrits III (n° 133) ; Ecrits IV (n° 134) ; Ecrits V (n° 148) ; Ecrits VI (n° 159).



« J'ai aussi aimé son corps » : *Ordet* (1955, Birgitte Federspiel et Preben Lerdorff Rye).

L'archaïsme nordique de Dreyer

par André Téchiné

« Un homme cheminait en projetant son ombre et l'on ne savait pas qui était l'homme, qui était l'ombre, ni combien d'ombre il jetait » (*Yeats.*)

Il n'est pas toujours facile de reconnaître au passage tel ou tel signe avant-coureur alimentant la brûlante interrogation que pose chaque œuvre au cinéma tout entier. Il arrive même que ce rapport purement interrogatif qu'entretient tout film particulier avec le septième art en général se trouve non seulement modifié mais posé en d'autres termes. Rien n'est plus fuyant et suspect qu'une conception novatrice d'un moyen d'expression quel qu'il soit. Car l'hypothèse de la nouveauté prend directement appui sur un besoin de ne pas se laisser désarmer, alors que tout nous échappe immanquablement. Notre impuissance à circonscrire les apports est prouvée en même temps que l'évidence de ces apports. L'éclaircissement alors tenté ne peut être qu'une fausse approche, d'emblée altérée par la nécessité de se référer, même pour s'en éloigner, à une échelle de valeurs déjà périmée. Il en est avec les cinéastes comme avec les invités. Certains arrivent à point nommé, attendus, comblant notre attente ou la décevant.

D'autres surviennent à la dernière heure sans s'annoncer, déroutant l'assistance en lui proposant quelque visage ignoré ou simplement oublié. On s'aide alors avec les moyens du bord pour repérer le nouveau venu. Les yeux braqués sur la recherche d'une modernité à tout prix, nous avons vu brusquement arriver celui qu'on n'attendait pas — ou du moins pas assez pour prévoir qu'il parviendrait à déranger notre débat à circuit fermé. Un homme venu du nord est venu nous parler et parler du cinéma, non du cinéma où nous en sommes, mais du cinéma où lui en est. Non point de documentaire (c'est-à-dire de l'élimination de l'expressif par l'ambivalence de l'expression), non point de la construction (c'est-à-dire de la participation à l'expressif par l'efficacité de l'expression), mais du rudiment. Car il n'est pas d'auteur plus rudimentaire que Dreyer. En marge de tout constat aussi bien que de toute agression, Dreyer fait du cinéma parlant considéré et reconsidéré dans la stricte dépendance des moyens qu'il utilise ou, si l'on veut, des éléments qui le fondent.

Chaque nouveau film n'est pas pris comme une aventure isolée n'entretenant avec les expériences passées que de lointaines ressemblances, mais comme une exploration toujours plus poussée, une investigation toujours plus exigeante. Dreyer épuise les ressources de son vocabulaire propre, et exploite sa matière jusqu'à lui enlever toute résistance, parvenant à modeler les effectifs rigides et réduits dont il part et auxquels il se limite. Car ce que Dreyer accepte, ou plus précisément acquiert, c'est le refus de recourir aux accessoires, aux détails, aux obstacles anecdotiques, aux touches extérieures, aux variations superflues, à toute la gamme de figures que propose une rhétorique appropriée.

Aussi peut-on croire devant une absence de raffinement et de virtuosité aussi manifeste que le registre de l'auteur manque gravement d'étendue. Une telle pauvreté indique purement et simplement la seule richesse possible aux yeux de Dreyer, celle de la découverte, celle de la création. Au lieu de suivre et d'intégrer les modifications successives subies par un ensemble de signes envisagés dans une perspective évolutive, Dreyer compose son système indépendant et s'y tient constamment, ne tolérant aucun emprunt. S'il passe pour un cinéaste démodé, c'est parce que chacune de ses œuvres montre son insistance à caractériser une directive cinématographique résolument en dehors des trouvailles voisines. Cela ne signifie pas que les influences sont nulles (celle de Griffith est même avouée). Et cela ne signifie pas non plus que Dreyer instaure à lui seul un langage. Il reste tributaire du cinéma mais ne reconnaît son évolution et n'en tient compte que dans la mesure où la transformation est radicale (par exemple le passage du muet au parlant). Il se trouve alors en face d'un moyen d'expression différent qu'il reprend et informe à son propre compte. « Une réorganisation et une simplification sont nécessaires. On peut, si vous voulez, dire que c'est une question de purification parce que tous les éléments qui ne rendent pas l'idée centrale sont supprimés. On concentre et on comprime. » Cette réduction arbitraire s'effectue en vue d'une possession de plus en plus étroite d'un vocable déterminé. Elle propose une sorte de champ d'action unique, voire autonome. Un dépouillement aussi rigoureux ne manque pas de ressortir, c'est-à-dire de mettre à nu sa configuration, d'avouer son mécanisme. Il y a un schéma, une sorte d'architecture présentant, à l'encontre d'une complexité apparente (comme c'est le cas chez Lang par exemple), une simplification excessive. Cette simplification permet de dégager les éléments dont dispose l'auteur et qu'il se borne à développer. Elle n'est guère le résultat d'une omission, c'est-à-dire d'un manque de considération, mais au contraire d'une structuration au sens le plus artisanal du terme, c'est-à-dire d'une addition, d'un montage sélectif. Dreyer fait l'apprentissage de son art, pose les jalons pour mieux resserrer son chemin, pour le renforcer plus puissamment encore. Car le dessin élémentaire, où le créateur arrive en dehors de toute application ou vérification de principe, ne se trouve atteint qu'à force de tâtonnements, d'efforts et d'approximation. Mais à travers ce dessin aux traits appuyés, à la facture simpliste, l'archaïsme nordique ne montrerait-il pas le bout du nez? Le schéma ne révélerait-il pas une ambiguïté plus profonde que les implications charriées par toutes les variations à partir d'héritages culturels trop fraîchement acquis?

Le visage et le décor, de préférence clos, apparaissent directement comme des lignes conductrices fermement croquées, ne se contentant pas d'ordonner le plan selon une géométrie fixe, mais fondant, en risquant quelque imperceptible remuement, une dynamique irréductible. Ce mouvement, savamment réglé à l'intérieur d'un agencement où chaque élément prédispose à l'immobilité, introduit la force à la fois tranquille et menaçante du récit. Car, au cœur d'un système aussi rigoureux, au centre d'une composition aussi minutieuse, la moindre vibration fait figure de gravitation incertaine, d'équilibre rompu entraînant la divergence des contours. Un battement de paupière ou un signe de la main deviennent irrattrapables. Parce qu'ils échappent sans cesse au schématisme qui les suscite et les traque à tout moment. Parce qu'ils marquent indéfiniment un élan que l'on ne croyait pas possible ici, et que l'on voit se maintenir, affleurement à la surface des volumes. C'est en dehors de toute détermination d'ordre psychologique ou dramatique que le visage nu de Jeanne est livré au spectateur. A force de grimaces et de crispations, les intentions précises (peur, joie, douleur) se dissipent ou se fondent, brouillant le message pour ne laisser qu'un visage transparent, livrant à chaque cillement des indices indéterminés qu'aucune signification précise ne peut recouvrir. Une impossibilité de dénotation aussi aiguë montre à quel point un art aussi rudimentaire parvient à déboucher sur l'ambiguïté, établissant d'emblée un rapport de liberté avec le spectateur. Car les moyens mis en œuvre (insistons encore sur leur économie) ne sont pas chargés d'un rôle décoratif, mais, au contraire, « générateur ». La parole, le regard ne réduisent pas les perspectives, ne rétrécissent pas les dimensions, mais ouvrent des horizons, engendrent des possibles. Les éléments (facilement dénombrables) comportent une pluralité de « fonctions imageantes », diffuse, latente. Le signe dans sa grossièreté et sa clarté toute primitive ne cesse en fait d'entretenir de multiples allusions. Entre quatre murs et un visage de femme, tandis que chemine une



TOURNAGE DE « GERTRUD » : BOARD OWE ET CARL T. DREYER.

action systématiquement resserrée dans le temps et désamorcée par une schématique disposition en tableaux, la parole pesante s'efface aujourd'hui où le cinéma est pourtant, de la même manière que s'effaçaient au temps du cinéma muet, les indications outrancières sur le visage de Jeanne. Car Dreyer ne propose des formes précises que dans la mesure où elles appellent l'imprécision. Lorsqu'il filme un corps assis sur un fauteuil, on voit « la lune, la mer, la forêt » comme dit un personnage regardant Gertrud. La rêverie se développe à partir d'un geste ou d'un regard comme guidé par une musique et se propageant sur un arrière-fond dépouillé jusqu'à l'abstraction. « Mon seul désir est de montrer le monde de l'imagination » affirme Dreyer. *Vampyr,* à cet égard, accumulait au fil de son déroulement toutes les ouvertures imaginables en dehors de toute cohérence. Le niveau peut cependant sembler quelque peu anecdotique dans cette sombre histoire surréelle. L'onirisme musical exige un cadre rigide pour prendre naissance et risquer sa modulation. *Deux Etres* étouffe au contraire la fluidité rythmique sous un cadre à l'épaisseur trop envahissante. Mais d'un excès à un autre, l'équilibre fuit le dosage, les compromissions, les précautions. Dreyer n'est pas un styliste. Il utilise le cinéma ou plutôt invente son cinéma pour imaginer la vie à travers des personnages féminins meurtris dans leur passion et déçus dans leur rêve (Anne de *Dies Irae,* Inger dans *Ordet,* Marianne dans *Deux Etres* et Gertrud). Car le rêve est une chose plus grave pour les nordiques que pour les méditerranéens. Le foyer rassemble, alors que le soleil éparpille. Quand vient la nuit le vieillard raconte ses histoires et trouve les mots justes. Il n'y a pas de littérature. Du dedans chaleureux on peut lentement parler des saisons, des recommencements. Ce que nous apprend Dreyer, c'est qu'il faut être attentif à la répartition de la lumière, au paysage qui passe dans le regard fuyant de Gertrud, au monde qui bascule dans la voix qui s'éteint.

Rudimentaire, solitaire, intemporel, Dreyer ne doit rien à personne et semble ne rien devoir au cinéma lui-même. Si l'on veut voir où en est le septième art, il faut regarder ailleurs. Alors que Rossellini ou le cinéma américain renseigne sur un état du cinéma, rien ne nous guide ici.

Il paraît dans les pays froids que les veillées sont douces et n'en finissent pas. C'est ainsi que les histoires de Dreyer arrivent jusqu'à nous. Et la voix du conteur au lieu de parler ou à force de parler dit longuement qu'elle nous écoute.

André TECHINE.



Corinne à Catherine : Ce qui compte, c'est de localiser les zones érogènes. (Perrette Pradier et Valerie Ciangottini.)

L'amour à la chaîne

scènes censurées du film de Claude de Givray

Claude de Givray a déjà expliqué dans notre numéro sur la crise du cinéma français (page 65) les démêlés de son film avec la Commission de Censure. Nous donnons le texte des coupes précisément exigées (*italiques*) ainsi que le texte complet des scènes qui ont dû soit être supprimées en vue d'une cohérence, soit être remaniées. Faut-il ajouter que la Censure (et non la pré-censure) a ainsi émoussé considérablement le sens et la portée d'un film qui n'avait que l'audace de montrer les choses telles quelles.

(Pornotropos, le proxénète, engage une nouvelle, Catherine, récemment arrivée de province. Il l'interroge).

Pornotropos : Vous avez des diplômes ?

Catherine : Un C.A.P. de couturière.

Pornotropos : Ça va chercher dans les 500 F par mois.

Catherine : 400 F.

(Catherine sort de chez Pornotropos, entre dans une église et va se confesser : deux coupures — la seconde concernant une phrase de Simone de Beauvoir.)

Le Prêtre : Depuis combien de temps ne vous êtes-vous pas confessée ?...

Catherine : Mon Père, je n'ai pas l'intention de me confesser, ni de recevoir l'absolution...

Le Prêtre : Expliquez-moi...

Catherine : Mon Père, je vais être impure dans mes paroles, dans mes gestes, dans mes actions... Je serai incorrecte dans mes toilettes, dans mes attitudes... Je n'éviterai pas les mauvaises fréquentations : pire, je les provoquerai même... Je vais me prostituer... Vous m'entendez, mon Père ? J'ai même déjà touché une avance.

Le Prêtre : Pourquoi faites-vous cela ?

Catherine : Parce que j'ai une famille à nourrir, et que je n'ai plus rien... Parce que, pour en sortir, il faudrait...

Le Prêtre : Vous pouvez tout me dire...

Catherine : Eh bien... que je prenne un amant ou un mari, et je ne veux ni de l'un ni de l'autre...

Le Prêtre : Pourtant, un mariage chrétien...

Catherine : Mon Père, entre celles qui se vendent par le mariage et celles qui se vendent par la prostitution, il n'y a pas de différence...

Le Prêtre : Vous parlez de mariage sans amour...

Catherine : Je ne crois plus à l'amour... Je n'ai plus aucune raison d'y croire.

(Pornotropos, lui, se rend à une réunion où il harangue ses collègues : la scène, devant être présentée différemment et son texte sérieusement amputé, a dû être presque entièrement supprimée.)

Une trentaine de personnes, tous des hommes de trente-cinq à cinquante ans, sont assis sur des chaises installées en demi-cercle. Pornotropos, juché sur un petit podium, leur parle très rapidement et très sèchement, à la manière d'un tribun démagogue.

Pornotropos : Je ne vous cache pas ma déception... Dire que vous êtes 300 dans la région parisienne ! Certains se sont fait excuser (il montre plusieurs lettres). C'est bien... Les autres sont des inconscients... Inconscients, oui, parce que notre commerce est menacé dans ses intérêts légitimes... *Bien sûr, nos maisons, quoique formellement interdites, continuent de fonctionner sous forme de bars, restaurants, meublés, cabarets... Mais il est vrai que 15 % de nos hôtels ont été livrés aux étudiants pour se loger... Ils mériteraient, par représailles, qu'on installe notre commerce à la Cité Universitaire...* Chaque jour, un ou plusieurs de nos établissements tombent ou font l'objet d'une procédure... On envoie au dépôt les gérants responsables... On appose des scellés sur nos portes... *Il y a quelques années, nous faisions cent soixante milliards d'anciens francs de bénéfices... Ce chiffre est tombé de moitié... Bref, nous sommes en pleine récession économique. Pourquoi ? Parce que la loi a pratiquement émancipé les filles... qui ont maintenant tendance à travailler pour leur compte, dans des locaux bien à elles... Il faut donc réouvrir les Maisons, que l'Etat nous restitue le monopole que nous avons perdu... Nous retrouverons nos privilèges ; les filles, remises en cartes, retomberont sous notre dépendance absolue, et la police, au lieu de nous les enlever, nous les ramènera à domicile comme au bon vieux temps.*

A l'image de celle que j'ai vue fonctionner dernièrement à l'étranger, j'ai donc décidé de créer une association. Voici notre programme :

1) Obtenir le maximum d'appuis auprès des tailleurs, chausseurs, instituts de beauté, restaurateurs, parfumeurs qui, comme nous, ont intérêt à ce que notre commerce prospère.

2) Démontrer que la disparition de nos Maisons est un frein au tourisme national.

3) Financer des campagnes de presse.

Voici pour commencer... mais il faut de l'argent... beaucoup d'argent... Je vous demande donc de verser une cotisation de 1 % sur vos bénéfices réels... Pas ceux que vous déclarez (en riant)...

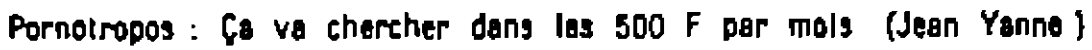
Une voix : Quel contrôle aurons-nous ?

Pornotropos : Notre association est légale. Sous le nom de « La Grande Amitié » : c'est le nom que j'ai trouvé... Ses statuts ont été déposés (il lit une feuille) : Association légale, fondée dans le but de lutter contre la solitude, de multiplier les contacts humains, d'intensifier les loisirs. Notre siège social est à la Madeleine. J'ai une secrétaire, un comptable, mes livres de comptes sont ouverts à tous. Même le fisc ne pourra rien trouver à redire. Notre association payera ses impôts. Elle a un compte en banque autonome : Banque César, Compte n° 30 586 T. (Il sort son chéquier.) Voilà mon chéquier, et séance tenante, je verse à ce numéro une somme de 5 000 francs.

Un homme : Bravo ! (Il sort un chèque le rédige rapidement, et va le donner à Pornotropos ; on aperçoit un clin d'œil de connivence entre eux).

(Pornotropos veut faire pression sur la patronne d'un réseau de call girls. Elle lui répond.)

La Patronne : Tu n'es pas le premier barbillon qui ait essayé de me faire chanter. Je te préviens que ça leur a coûté cher. *J'ai de très hautes relations.*

Pornotropos : Ça va chercher dans les 500 F par mois (Jean Yanne)



Un passant : C'est scandaleux ; il faut rouvrir les maisons

(Catherine se rend à l'hôtel où elle va travailler. Corinne la reçoit : nombreuses coupures exigées dans le dialogue quant aux « expressions choquantes ».)

Corinne : Tiens... Entre dans ton chantier... (Catherine regarde les lieux d'un œil mort). C'est un peu chichois... Mais pour ce qu'on y fait !... (en reniflant) Evidemment, il y a l'odeur, mais ça, on n'y peut rien... C'est comme au cirque ! Bon, déshabille-toi... (Catherine la regarde, étonnée.) Si tu te présentes comme ça dans la rue, les passants vont te faire l'aumône !... (Catherine entr'ouvre timidement son chemisier.) Eh bien, dis-donc, mon petit ! qu'est-ce que ce sera avec la clientèle. Faudra tout de même la montrer ta boutique... (à Raffa, un employé, qui revient avec des robes) Pose ça sur le lit et va sonner le douze... La demi-heure est largement passée...

(De nouveau à Catherine) Ce qui compte, c'est avoir un style, une personnalité... toutes mes filles ont la leur. Prends Juliette par exemple... Elle, c'est la belle plante... tout dans le cuir... Ils doivent s'imaginer que la peau de Juliette a été tannée !

Barbara, elle, c'est une sophistiquée... C'est le côté organdi, mousseline... Mélanie... elle, ne porte que de la laine et des grosses jupes en toile... Une fille du type pouliche et de l'uranium dans le greffier... C'est la délectation des hommes qui pensent que le plus court chemin d'un point à un autre n'est pas forcément la ligne droite... (Catherine apparaît en combinaison blanche.) Toi, en tout cas, y a pas à se gourer, ton emploi, c'est les ingénues, les mine de rien, les « n'entamez pas mon capital »... Alors, pour ça, un seul style, le mohair et le tweed façon Chanel. Tiens, passe-moi ce petit tailleur... (Catherine s'habille en silence ; elle est inquiète...)

Te panique pas... Tu t'y habitueras vite... Dans quinze jours, tu ne feras même plus de différence entre les échappés de bocal, les vestiges ou ceux qu'ont la gueule à faire des contre-appels dans les cimetières... Et puis, de temps en temps, t'auras un beau type... (elle commence à maquiller Catherine)...

Dans l'ensemble, les clients sont gentils... Les plus agréables, évidemment, ce sont les expéditifs. Ils casquent, vont droit au but, et se débinent... Mais il y a les rougissants, les hercules qui vous racontent leurs travaux, les mal aimés, ceux qui veulent du rab à l'œil. Il y a aussi les réformateurs « à effet rétroactif »... Dès qu'ils ont pris leur petit plaisir, ils se mettent à vous faire la morale... Pour un peu, ils vous enverraient dans un couvent ! Bien voilà !...

(Catherine se lève et reste immobile) Qu'est-ce que tu attends ?...

(Après son premier client, Catherine entre dans le café où sont rassemblées plusieurs prostituées de l'hôtel. L'une d'elles, Thaïs, la voyant entrer, se met à raconter ses souvenirs.)

Thaïs : Ah ! mon premier client. A cette époque-là, il y avait moins de laisser aller qu'aujourd'hui. On faisait le trottoir en chapeau. *Après Paris, j'ai fait mon tour de France, le Luxuriant à Toulon, la Préfecture à Toulouse...*

Jo, une fille, étonnée : La Préfecture, c'était le nom d'une maison ?

Thaïs : Parfaitement... Alors vous parlez si les taxis s'en donnaient à cœur joie pour faire des sacs... Le gars qui venait pour demander une carte grise, il se retrouvait au lupanar, la gueule qu'il faisait !...

Catherine ne semble guère apprécier. Une autre fille, Nho, eurasienne, pousse son voisin du coude.

Nho : Je te parie qu'on ne va pas couper à la Syrie...

Thaïs : En 25, j'étais en B.M.C., dans un djebel druse... Un jour de perm, à quelques filles... l'effectif d'un bataillon... En moins de 24 heures, ça vous dit rien ?...

Une fille (admirative) : Faut le faire !

Nho (à son partenaire, Doudou) : Tu sais mon chéri, je suis montée six fois aujourd'hui.

Doudou : Oh ! Tes pauvres pieds...

(Note de la censure : p. 45, plan 81, rétablir : « Allez, les petites, aux brancards » plutôt que « aux asperges ».)

(Pornotropos fait les honneurs de sa ferme à son frère Thanatos : la scène devant être entièrement revue, il y eut donc de nombreuses coupures.)

Pornotropos, très fier, montre les bâtiments à son frère.

Pornotropos : Tu vois, ça, c'est à moi.

Thanatos : Dis donc, tu ne te débrouilles pas mal. Tu es taulier, souteneur et tu as des terres.

Pornotropos : Oui, mais ça, c'est spécial. Ça passe sur les frais généraux, c'est pour le boulot... Tu te souviens, à Mikos, de l'enclos dans lequel le vieil Adès planquait ses filles avant de les vendre aux Argentins. Eh bien, en plus moderne, c'est ça... (au passage, il entr'ouvre la porte d'une grange et montre à son frère un poulailler industriel fortement éclairé). Le poulailler est éclairé en permanence. Les poules, complètement paumées, pondent sans s'arrêter. Le type qui a trouvé ça, il avait du génie... (à un homme, d'une soixantaine d'années, qui vient à leur rencontre) Alors, Prosper, pas d'ennuis ?...

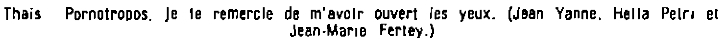
Prosper : Ça baigne dans l'huile... Finalement, avec l'âge, je préfère m'occuper de ça (il désigne le poulailler) que de ça (il désigne le bâtiment principal)...

Pornotropos (un peu plus loin) : Il y a vingt ans, ce type tenait tout le 13ᵉ arrondissement, puis il est devenu tubard... D'ailleurs, c'est fou ce qu'il peut y avoir d'éponges mitées dans la profession... et il n'y a pas de Sécurité Sociale...

Thanatos : Tu devrais créer une Mutuelle...

Pornotropos fait visiter à son frère une salle dans laquelle une quinzaine de jeunes filles (dont Thaïs) sont assises. Elles attendent sagement leur tour. Dans trois coins de la pièce, des spécialistes marrons soumettent les patientes à des examens. L'un fait une analyse de sang, l'autre mesure les capacités thoraciques à l'aide d'un spiromètre, le troisième fait passer des tests psychologiques.

Pornotropos (à Thanatos) : Aussi, pour

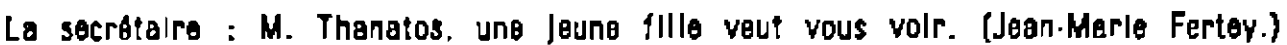



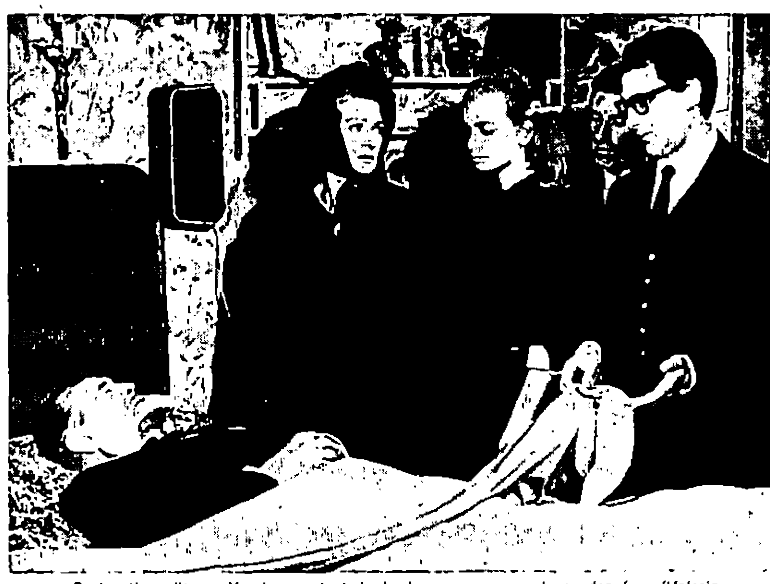
Thaïs Pornotropos. Je te remercie de m'avoir ouvert les yeux. (Jean Yanne, Hella Petri et Jean-Marie Fertey.)



Pornotropos : Je verse une somme de 5 000 F. (Jean Yanne.)

l'étranger, je sélectionne terriblement, mais je peux me vanter d'avoir les plus gros clients. Le type que tu vas voir ce soir fait la remonte pour une partie de l'Amérique. C'est le plus gros caïd au sud du 40° parallèle. (Il s'approche d'une fille en cours d'examen et l'interpelle) Tu es contente de partir ?...
La fille : Oui, monsieur...
Pornotropos : Tu as le bol... Parce que, *avec le change,* qu'est-ce que tu vas ramasser... (puis, au psychologue) Ça marche ?...
Le psychologue : Ce sont de vraies débiles mentales...
Pornotropos : Epatant...
Thanatos : Elles sont toutes volontaires ?
Pornotropos : Si elles ne le sont pas avant, elles le sont après... Celle-là (il désigne Thaïs), il y a un mois, elle voulait foutre le camp. Un petit pécule de côté, Madame voulait prendre sa retraite ! Ç'aurait été dommage !... (avec une règle qu'il vient de ramasser sur une table, il entr'ouvre le peignoir de Thaïs) Alors Thaïs ?
Thaïs (comme une automate) : Pornotropos, je te remercie de m'avoir ouvert les yeux. En Suisse, je n'aurais jamais été heureuse... car ma vraie place est ici... Je ne t'en veux pas de m'avoir battue, ça m'a fait gagner du temps. Ce que j'aurais mis des mois pour comprendre, maintenant je le sais... (Elle lui prend la main et la lui baise. Pornotropos la bouscule et s'éloigne avec son frère).
Pornotropos (à son frère) : L'ennui, avec ces méthodes, c'est que les victimes finissent presque par tomber amoureuses de leurs bourreaux...
Ils visitent les caves de la ferme dans lesquelles est aménagée tout un appareillage de conditionnement psychologique (magnétophone, rayons lumineux). Dans une armoire, des boîtes de conserves permettent de cuisiner rapidement des plats très raffinés. Un magnétophone peut, à la demande, diffuser de la musique douce ou des sons assourdissants.
Pornotropos : Le régime alterné douceur, quelques interrogatoires bien menés, et au bout d'un mois, la fille la plus têtue devient une vraie flanelle...
Thanatos : Dis donc, le vieil Adès, à côté de toi, c'était un bricoleur...
Pornotropos : N'empêche que ses préceptes n'étaient pas si bêtes que ça... Tu te souviens... Ne dis jamais la vérité... N'aime personne... Ne rends jamais service aux autres et obtiens-en le maximum... Ne respecte aucun droit de propriété...
Thanatos : Rends malheureux quiconque ne veut pas dépendre de toi...
Pornotropos (en riant) : Et tu seras un homme, mon fils...
Thanatos : C'est marrant que tu en parles parce qu'à l'époque, Adès, je le croyais un peu fou. Eh bien, ces derniers temps, si je n'avais pas appliqué ce qu'il disait, je serais déjà mort.
(Corinne, en promenade avec Catherine, fait signe à une de ses amies qui passe en voiture)
Catherine : Qui est-ce ?
Corinne : Une collègue... Tu as vu, elle opère en Amazone...
Catherine : La voiture, c'est à elle ?
Corinne : Bien sûr !... Ça y va à la manœuvre... et hop... en deux temps, trois mouvements...
Catherine : Il y a beaucoup d'amateurs ?
Corinne : Tu parles... surtout le dimanche, avec les pères de famille !... En semaine, les meilleures heures, c'est la fin de la journée... *Elle a de la chance Rirette, ça colle très bien avec ses heures de bureau...*
Catherine : Comment !... Elle travaille ?
Corinne : Eh bien oui, dans l'administration...
(Pornotropos vend à un caïd étranger quelques unes des réserves de sa ferme.) Le caïd sort de son porte-document un dossier de correspondance et le consulte rapidement.
Le caïd : Il s'agit d'un lot de quinze filles... C'est bien ça ?
Pornotropos : Depuis ma dernière lettre, j'ai réussi à en convaincre une seizième.
Le caïd : Bon, eh bien, je vous fais la facture au prorata... d'accord ?
Pornotropos : D'accord.
Le caïd : Compte tenu du délai de l'office des Changes, vous aurez ça dans huit jours, comme d'habitude.
(Corinne et Catherine parlent de l'amour : plusieurs coupes)
Corinne : Mais dis donc toi, t'es une fausse maigre... t'as de ces hanches !...
Catherine : J'ai été à la campagne.
Corinne : Moi, c'est surtout la poitrine... Porno l'aime bien ma poitrine... Il me l'a révélée à moi-même, qu'il me répète souvent... *Il m'a dit un jour : « Ce qui compte, pour un amant astucieux, c'est de localiser chez sa maîtresse les zones érogènes... » ou érotogènes... c'est un mot grec, je crois... enfin, les zones qui... Avec moi, il n'a pas eu tellement de mal à localiser... mais il prétend que les zones, elles sont différentes d'une fille à l'autre... moi, par exemple, c'est surtout les oreilles, la nuque et l'intérieur des bras... et toi, qu'est-ce que c'est ta géographie ?...*
(Les mêmes, plus tard.)
Corinne : Tu crânes, tu crânes... *mais un jour te te les feras localiser, tes zones, et on verra !*
(Un client de Catherine est mort d'une crise cardiaque dans la chambre de celle-ci. Corinne prend aussitôt des dispositions pour arranger l'affaire.)
Corinne : L'infarctus ! Bon, un peu de silence... Vous voyez bien que c'est un coup à faire tomber l'hôtel... et Porno qui n'est pas là... *que celles qui ont des clients en cours les terminent en vitesse !*
(Tout a été camouflé. La famille vient chercher le corps. Le « public relation » du défunt, Paul, introduit la veuve et lui explique ce qui s'est passé : scène coupée sur l'intervention personnelle de M. de Segogne.)
Paul (parlant de Catherine) : Elle s'est précipitée à son secours... Il s'est appuyé sur elle. Prise de pitié, Mademoiselle lui a offert d'entrer se reposer. Pas à pas, elle l'a conduit jusqu'à sa chambre... A peine a-t-elle eu le temps de l'allonger sur son lit qu'il est mort. Ses dernières paroles furent pour vous, Madame... Il a dit... (se tournant vers Catherine) Peut-



La secrétaire : M. Thanatos, une jeune fille veut vous voir. (Jean-Marie Fertey.)


Paul : Il a dit : « Merci pour tout le bonheur que vous m'avez donné. » (Valeria Ciangottini et Jacques Destoop.)

être pourriez-vous les répéter... (Catherine cache son visage dans ses mains)... Il a dit « Marie-Antoinette, merci pour le bonheur, pour tout le bonheur que vous m'avez donné ».

Le groupe pénètre dans la chambre, une chambre qui a été aménagée rapidement en chambre de jeune fille. Quelques accessoires (gravures, livres, poupées) essayent de donner tant bien que mal un caractère anodin à cette pièce. La veuve se dirige vers le corps de son mari. Catherine, qui est restée sur le seuil de la porte, s'enfuit vers le bureau de Corinne.

(Un habitué de l'hôtel arrive : scène coupée sur l'intervention personnelle de M. de Segogne).

Le « marquis », sa petite valise à la main, débouche d'une rue adjacente et, levant la tête, s'arrête, médusé. Devant l'hôtel dont l'entrée est tendue de Borniol, démarre un fourgon mortuaire suivi d'une D.S. noire. Le « marquis » est ahuri. Dès que les véhicules ont disparu, les filles font leur apparition dans la rue, en poussant des cris de joie. Le « marquis », rassuré, traverse la rue et s'engouffre dans l'hôtel. Deux personnes s'emploient déjà à démonter le Borniol.

(Pornotropos a été rechercher Catherine qui s'était enfuie ; il lui explique ses conceptions.)

Pornotropos : Vois-tu, l'amour, chez l'homme, c'est un réflexe élémentaire, chez la femme, par contre, c'est une mystérieuse détente neuro-psycho-musculaire, tu me suis ?... *D'abord, il faut localiser les zones érogènes...*

(Pornotropos épouse Corinne. A la fin du repas, celle-ci chante une chanson de M. André-Marie Klenovski, qui est également l'auteur d'une comédie policière en trois actes : « Le Crime de Deauville » devant être prochainement montée. Georges Delerue a signé la musique. Le texte de cette chanson devait être *très sensiblement* écourté.

Ça fait du bruit chez les souris
D'la rue Tronchet à la Mad'leine — Y a du pauv' monde qu'est dans la peine — Et d'la Place Pigalle à Clichy — Il y a un sacré gâchis : — L'tapin est condamné à mort — Plaignez-le de son triste sort.
Ah, la drôle de Constitution — Qui proscrit la prostitution.
On vient en effet d'décider — De supprimer tous les condés. — On avait fermé les bordels — V'là qu'on nous interdit l'hôtel. — Ça fait du bruit chez les harengs — Et qu'est-ce qu'y s'font comm' mauvais sang!
Ah, la drôle de Constitution — Qui nous condamne à l'inaction.
Quant à nous, les gagneuses du coin, — On fait aussi un p'tit peu d'foin — Car à présent pour s'expliquer — Il va falloir s'expatrier!... — Et l'client en r'tard de tendresse, — Comment qu'y f'ra lorsque ça presse?
Ah, la drôle de Constitution — Qu'a même pas pensé aux mich'tons.
Puisque à Paris comme à Marseille — On peut plus ramasser d'oseille — En tapinant honnêtement — Comme on a fait dans tous les temps — On va inventer autre chose — Genre ballets bleus ou ballets roses. — Pour sûr qu'on manqu'ra pas d'clients — Tous du grand monde... évidemment.
Tant pis pour la Constitution — Nous, on fait la révolution.

(Puis Pornotropos donne des nouvelles de « La Grande Amitié » : deux coupures.)

Pornotropos : Je suis fier de vous annoncer la grande nouvelle. Grâce à notre action, quinze maisons ont été rouvertes *avec l'accord des autorités dans le Sud et le Sud-Ouest...*

Cependant, il ne faut pas s'endormir sur nos lauriers. Il faut maintenant lancer notre arme bactériologique et montrer que les maladies vénériennes sont en progrès depuis la fermeture des maisons.

Un taulier : C'est exactement le contraire qui s'est produit !

Pornotropos : Je sais... c'est pour cette raison que nous allons placer, dans les lieux les plus passagers de Paris et des villes de provinces, des femmes *contaminées.*

(Note de la censure : supprimer « femmes contaminées », ou reprendre le texte primitif en « langue verte. »)

Pornotropos (suite) : Enfin, il va falloir que certaines de nos filles créent des scandales sur les trottoirs dans le but de provoquer les protestations des honnêtes gens et qu'ils soient les premiers à réclamer le nettoyage de la rue, donc la réouverture définitive des maisons... J'ai enfin le plaisir de vous annoncer la prochaine création d'une compagnie d'assurances pour parer aux risques de notre métier, payer nos avocats en cas de coup dur, remplacer nos biens saisis, nos filles hors d'usage ou décédées, indemniser ceux d'entre nous qui se trouveraient réduits au chômage, aider nos prisonniers !

(A la suite de cette coupure, le réalisateur a dû, de lui-même, amputer une scène où l'on voyait une bagarre de rue entre deux filles. Un passant demandait « la réouverture des maisons » pour cacher ce scandale.

(Enfin, il est intéressant de donner la fin actuelle du film, suivie de sa fin originale, supprimée à la demande de M. de Segogne. Pornotropos est mortellement blessé d'une balle destinée à Catherine par Thanatos : il a voulu protéger la jeune fille qui s'était, une fois encore, sauvée. Corinne les a rejoint.)

Pornotropos (à son frère) : Tu avais raison... j'étais pas digne d'Adès...

Thanatos jette son revolver près du corps de son frère et lui arrache l'arme qui n'a pas servi... Puis il se relève et commence à marcher vers la voiture. Il se retourne vers Corinne qui se tient debout comme un automate près de Pornotropos.

Thanatos : C'est pas le moment de traîner dans les parages... tu viens... (Le visage de Corinne ne bouge pas) Tu viens...

(La scène coupée, venant après celle-ci, montrait Thanatos dans le bureau de son frère, à la place de celui-ci, se préparant à sortir pour une réunion. La secrétaire lui annonçait une jeune fille. Elle entrait, et ressemblait étrangement à Catherine. Le film prenait fin sur le plan de son visage.)

MONTAGE DE « OLYMPIA »





LENI RIEFENSTAHL TOURNANT « LA LUMIERE BLEUE » ; ET EN AFRIQUE





TOURNAGE DE « TIEFLAND ».

« Ma chère Leni : chaque fois qu'on travaille, le loup approche » (Jean Cocteau).



A MUNICH, EN 1964.



Leni et le loup

entretien avec Leni Riefenstahl par Michel Delahaye

Les « Cahiers » publient ici un entretien avec un cinéaste : Leni Riefensthal.
De 1926 à 1931, Leni Riefensthal tourne comme actrice, sous la direction de Arnold Fanck : « Der Heilige Berg » (« La Montagne sacrée ») ; « Der Grosse Sprung » (« Le Grand Saut ») ; « Die Weisse Hölle von Piz Palu » (« L'Enfer Blanc de Piz Palu », codirigé par C.W. Pabot) ; « Stürme über den Mont-Blanc » (« Tempêtes sur le Mont-Blanc ») et « Der Weisse Rausch » (« L'Ivresse blanche »). Elle tourna également, sous la direction d'un autre réalisateur, « La Tragédie de Mayerling » en 1928. Cette même année, elle effectuait sa dernière tournée en tant que danseuse — son premier métier.
En 1931, elle écrit (en collaboration avec Bela Balasz), produit, dirige et interprète « Das Blaue Licht » (« La Lumière bleue »). En 1934, elle interprète « S.O.S. Eisberg », réalisé pour la Universal, sous la supervision de l'explorateur Knud Rasmussen.
En 1934, l'arrivée au pouvoir des nazis fait brusquement de cette jeune femme l'auteur d'un des plus grands films d'actualités politiques du cinéma : « Triumph des Willens » (« Triomphe de la volonté », que précéda « Sieg des Glaubens » — « Victoire de la foi »). En 1936, à Berlin, c'est « Olympia ». Entre temps, on avait voulu faire de Leni Riefensthal une spécialiste du film politique. Elle déclina cet « honneur », refusant pour commencer de tourner un film sur Horst Wessel. Leni Riefensthal n'a rien tourné depuis « Tiefland » (1940-45), le film aux loups. — M.D.

Cahiers Commençons par le commencement : comment êtes-vous entrée dans le cinéma ?
Leni Riefensthal Il me faut d'abord vous dire qu'avant d'entrer dans le cinéma, je commençai par danser. J'étais toute jeune fille encore, lorsque j'étudiai les ballets russes, puis la danse moderne, avec, entre autres, Mary Wigman. Je reçus en même temps une certaine formation à l'Académie de peinture de Berlin, et me mis à peindre. Si je mentionne ces choses, c'est que ces deux éléments : danse et peinture, ont sans doute joué un rôle pour former le style qui devait être le mien dans la composition et le montage des images.
Mais un jour, en dansant, je me blessai au genou et ce fut la fin de ma carrière de danseuse.
A cette époque, je vis tout à fait par hasard, à Berlin, un film de montagne : « La Montagne du destin. » Ce film m'impressionna si fortement qu'aussitôt je voulus connaître la montagne ainsi que le réalisateur du film. Celui-ci était le docteur Arnold Fanck, qui devait devenir mon professeur, et qui m'apprit les fondements de ma technique de mise en scène. C'était un outsider que le docteur Fanck, et si, par la suite, je devins peut-être moi-même un outsider, c'est sans doute à lui que je le dois. Le docteur Fanck avait son équipe propre, en marge de l'industrie normale du cinéma. C'était un savant, un géologue, en outre photographe, qui, avec certains autres rêveurs, avait fondé une petite compagnie. Dans cette équipe, j'étais la seule fille. Je dus pour commencer apprendre le ski, l'escalade, et, par la force des choses, j'en vins aussi à me mêler quelque peu du travail de la caméra, et, parfois, à collaborer avec l'équipe de réalisation. De toute façon, je n'arrêtais pas de regarder, d'observer, et je ne tardai pas à remarquer que je voyais souvent les choses d'une autre façon que Fanck, bien qu'il fût venu lui aussi au cinéma par la nature et qu'il aimât, comme moi, les belles images. Lorsque ce qu'il faisait ne s'accordait pas avec ce que je ressentais, mon sens personnel de l'art se sentait violenté, et c'est ainsi que j'en vins à me demander comment je pourrais donner forme à ce sens. Je me mis donc à chercher un fil, un thème, un style, du côté de la légende et du fantastique, quelque chose qui pourrait me permettre de donner libre cours à mon sens juvénile de la belle image et du romantisme. C'est de cette façon que, très jeune encore, je décidai de faire mon premier film. Et ce premier film, je le fis tout naturellement en tant que productrice, scénariste, actrice et réalisatrice, car j'avais un peu d'argent. Je le fis à partir d'une certaine idée qui concrétisait tout ce que je cherchais depuis longtemps. Cette idée était « La Lumière bleue ».
Cahiers D'où venait cette idée ? Peut-être de la « Fleur Bleue » de Heinrich von Ofterdingen ?
Leni Riefensthal Non. Je n'y ai pas pensé. Pourtant, si je dois remonter jusqu'à l'origine de cette idée, je trouve une danse. Une danse que j'avais interprétée et qui m'avait valu mon premier succès. Elle s'appelait : « La Fleur Bleue ». Cette idée de départ ne prenait tout son sens que liée à la montagne. Je vous l'ai dit : c'est par elle que je suis venue au cinéma, bien que, pendant longtemps, il ne me soit jamais venu à l'idée que je pourrais rester dans le cinéma.
Donc, j'allais faire un film. C'était pour moi l'occasion de donner forme à quelque chose ainsi qu'à moi-même, et, essentiellement, en m'écrivant un rôle. Ce rôle était celui d'une étrange jeune fille italienne qui, somnambule, monte, la nuit, vers une lumière bleue qu'il y a au sommet de certaine montagne, et qui n'est visible que par les nuits de pleine lune. C'est une lueur émise par les cristaux de roche d'une grotte, lorsqu'ils sont éclairés sous un certain angle. Mais cette lumière a son secret, et ce secret, une légende le raconte dont le sens profond est que les jeunes êtres tendent tous vers une certaine lumière : un idéal.
La jeune fille, Yunta, est la seule à pouvoir atteindre cette lumière. Les autres, les gens du village, lorsqu'ils s'y essaient, échouent, et le malheur s'abat sur eux. Jusqu'au jour où un jeune peintre, amoureux de Yunta, découvre la grotte aux cristaux. Croyant agir dans l'intérêt de sa bien-aimée, qu'il croit envoûtée, il révèle aux gens du village le chemin secret qui mène à la grotte. Il est le réaliste qui tue le rêve. Qui tue, par-là, sa bien-aimée. Car lorsqu'elle découvre que son secret a été violé par la foule, quelque chose se brise dans son cœur et elle tombe dans le précipice. Mais sa mort apporte aux autres le bonheur, à tous ceux qui ne l'avaient pas compris, qu'il s'agisse du jeune peintre ou des paysans, eux qui l'accusaient d'avoir jeté un sort sur le village, qui la poursuivaient pour lui jeter des pierres, et qui l'eussent volontiers brûlée comme sorcière.
Là-dessus, se greffa quelque chose qui me fascina et qui est la composition de l'image (« Bildgestaltung »). Je n'avais pas assez d'argent pour travailler en studio, aussi dus-je tourner dans la nature, et, afin de rendre l'atmosphère que je voulais, je fus forcée de styliser les images, faute de pouvoir styliser les décors. Je dus calculer les ombres, les lumières et le cadre, de façon à obtenir quelque chose de particulier, susceptible d'engendrer le recul légendaire. Si j'avais eu à traiter une matière réaliste, j'aurais dû photographier de façon réaliste, comme je devais le faire plus tard dans mes autres films, mais, de toute façon, j'étais alors trop jeune pour cela, j'étais encore à l'âge où l'on romantise. Ce style de l'image joua peut-être son rôle dans le charme du film, mais le très grand succès qu'il obtint fut également dû, sans doute, au fait qu'en exprimant spontanément ce que je ressentais, j'avais dû rendre inconsciemment des choses qui, profondément, touchèrent un point sensible du public. Sous l'affabulation, on ressentait quelque chose d'authentique.
Mais en faisant d'instinct ce film très romantique, sans savoir exactement où je voulais aller, je me trouvais aussi exprimer le chemin qui devait être le mien plus tard. Car, d'une certaine façon, c'est mon propre destin que j'avais pressenti et auquel j'avais donné forme.

la joie de travailler

Cahiers Ce rêve juvénile de l'idéal et de la pureté, ne pensez-vous pas qu'il subsiste dans vos films suivants ?
Leni Riefenstahl Sans doute, mais cela je ne le savais pas et ne l'ai su que bien plus tard. J'ai su que dans tous mes films, quels qu'ils soient, qu'il s'agisse du « Triomphe de la volonté », de « Olympia » ou de « Tiefland », il y avait... oui : disons la pureté. Yunta était une jeune fille intacte et innocente que la peur faisait se rétracter au seul contact du réel, de la matière, du sexe, et plus tard, dans « Tiefland », le personnage de Martha était presque le même. Mais je ne le savais pas. Je cherchais. Quand j'arrivais quelque part, c'était inconsciemment.
Je sais seulement que j'ai un très grand amour pour la beauté. La forme que



« Une étrange jeune fille qui, somnambule, monte, la nuit, vers une lumière bleue » : Leni Riefenstahl dans « Das Blaue Licht » (1931)

prend la beauté, et non seulement extérieure, mais intérieure. Je sais seulement à quel point cela me rend heureuse de rencontrer des hommes bons, des hommes simples. Mais cela me rebute à tel point de me trouver en face d'hommes faux, que c'est une chose à laquelle je n'ai jamais pu donner de forme artistique.

Cahiers Après « La Lumière bleue », qu'y eut-il ?

Leni Riefenstahl Il y eut « S.O.S. Eisberg », mais je n'en fus qu'interprète. Lorsque le Docteur Fanck accepta de faire le film, pour le compte de l'Universal, cette compagnie n'avait trouvé personne qui pût tenir le rôle, car celui-ci exigeait un gros effort physique. A l'époque, je commençais à m'habituer à la neige et à la glace. Je pouvais tenir le rôle. Je vécus plusieurs mois au Groënland dans les conditions requises par le film. C'est le dernier film où je ne fus qu'interprète.
Lorsque je revins en Allemagne, à l'issue de ce très long tournage, je me suis de nouveau attaqué à la réalisation d'un film. C'était en 1934. Ce film était mon premier documentaire. C'était « Le Triomphe de la volonté ».

Cahiers A cette époque, aviez-vous vu beaucoup de films ?

Leni Riefenstahl Pas beaucoup. Je ne suis jamais allée beaucoup au cinéma, et lorsque j'ai fait des films, ce fut toujours sans savoir s'ils allaient être bons ou non, ni s'ils auraient du succès, d'autant que je changeais à chaque fois de domaine. Je ne croyais ni ne pressentais rien et j'avais très peu de références. J'avais seulement de la joie à travailler et j'ai toujours fait mon travail aussi bien que j'ai pu. Lorsque mes films ont eu du succès, j'en ai été la première surprise. C'est sans doute que, dans leur genre, ils étaient neufs.

Cahiers Connaissiez-vous, disons, Lang Murnau, Sternberg ?...

Leni Riefenstahl Le premier film de Sternberg que je vis fut, lors de sa sortie, « The Docks of New York », et je l'ai beaucoup aimé. Quelque temps après, j'ai rendu visite à Sternberg, à Berlin. J'ai éprouvé beaucoup de joie à le voir ; il m'a enthousiasmée. Nous nous sommes très bien entendus. Lui et Pabst furent les premiers qui crurent que j'avais un talent de cinéaste.
Sternberg me demanda un jour, d'un ton amusé : « Mais qu'est-ce qui vous plaît tant dans mes films? » Je répondis: « Ce qui me plaît, c'est que, tout ce qui est intéressant, vous ne le montrez pas ! » « Ah, dit-il, mais ce ne sont pas du tout des omissions ! ce sont des ellipses !... C'est là ma façon... » Mais ma réponse lui avait bien plu.
A cette époque, je tournais, comme actrice, mon premier film : « Der Heilige Berg ». Quelque temps après, sortait « Faust ». C'était un film admirable. Les films de Lang, eux, m'ont frappée par leur construction et leur composition.

Cahiers Aviez-vous vu « Le Cuirassé Potemkine ? »

Leni Riefenstahl Oui, bien sûr. J'allais très peu au cinéma, mais tout de même, celui-là, je l'avais vu. Et je vois aussi pourquoi vous me posez cette question : c'est que certains ont comparé nos deux films. Voyez-vous, je ne suis pas d'accord. On peut difficilement comparer un film de mise en scène à un document. « Le Triomphe de la Volonté », pur document, est très différent, par l'esprit et par la forme, du film d'Eisenstein ; il a réalisé, lui (et avec génie sans aucun doute), un film de mise en scène, un film orienté.

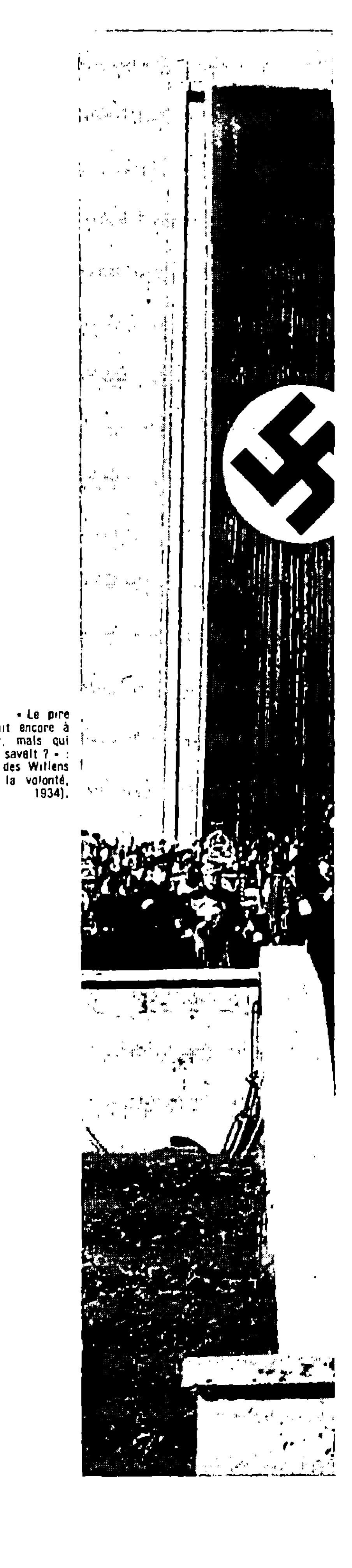
qui se défend s'accuse

Cahiers N'ont-ils pas au moins ce point commun d'être des films politiques ?

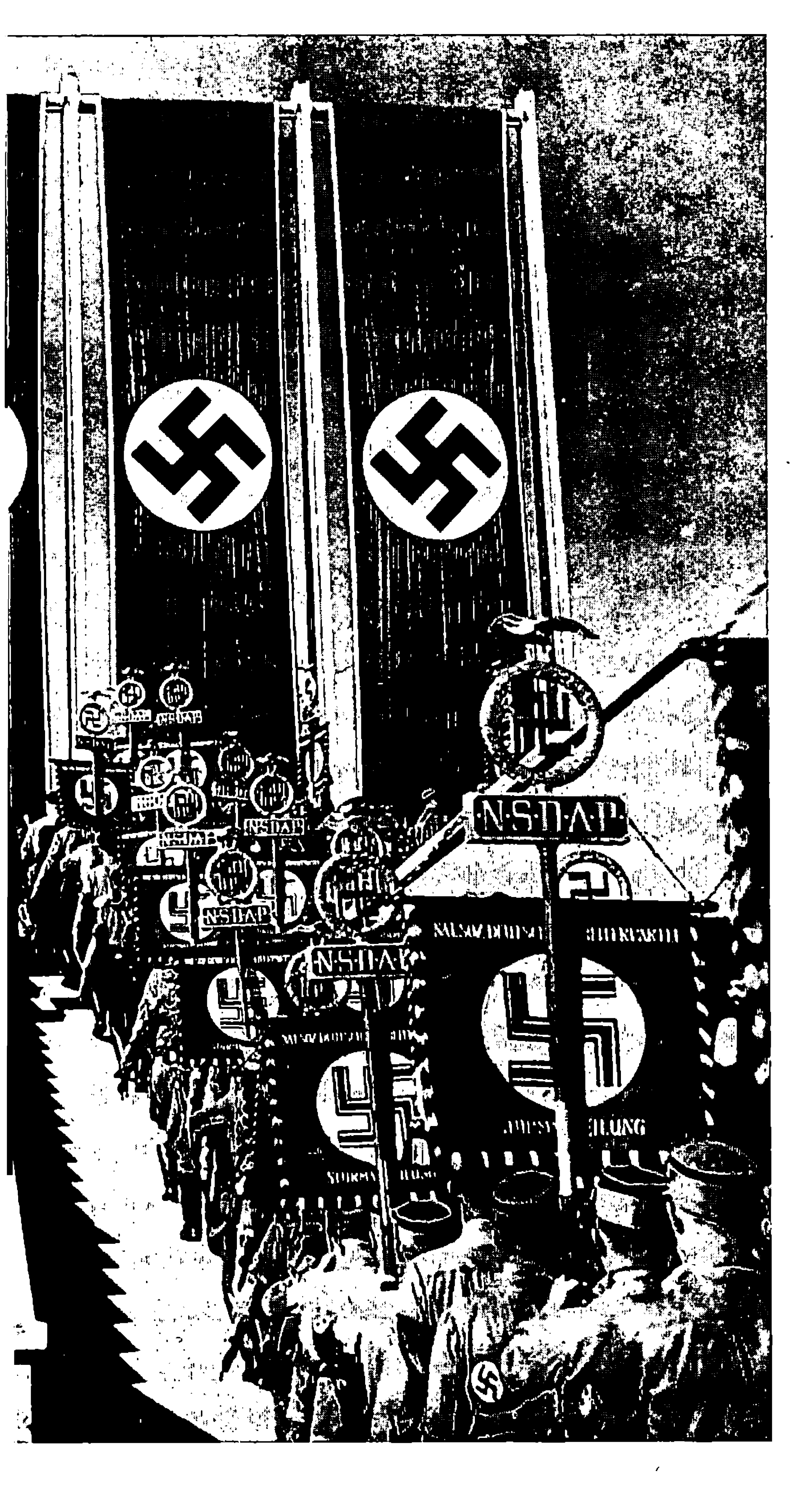
Leni Riefenstahl Mais mon film n'est qu'un document. J'ai montré ce dont tout le monde, alors, était témoin ou entendait parler. Et tout le monde en était impressionné. Je suis celle qui a fixé cette impression, qui l'a enregistrée sur pellicule. Et c'est sans doute de cela qu'on m'en veut : de l'avoir saisie, mise en boîte.

Cahiers Comment l'avez-vous mise en boîte, et, d'abord, techniquement ?

Leni Riefenstahl Avec des moyens très primitifs. Ce fut un film très bon marché. Il n'a coûté que 280 000 marks. Je ne disposais que de deux caméras. Comme je n'avais encore rien fait dans ce domaine, ce fut très dur. J'avais encore beaucoup à apprendre de ce que sont une caméra et des opérateurs. Je dus faire bien des essais, improviser bien des choses. Ainsi, je fis installer, un jour, le long d'un des grands mâts qui portaient les oriflammes, un petit ascenseur qui montait jusqu'en haut, et grâce auquel ma caméra pouvait effectuer, au moment voulu, un mouvement que j'estimais assez réussi. L'ennui fut qu'on jugea mon installation fort inopportune, car cela troublait les gens et déséquilibrait l'harmonie de l'ensemble. Mon équipe fut donc virée et mon ascenseur démonté. J'en étais furieuse, car cela avait été un dur travail que d'installer tout cet attirail, mais enfin ce fut là une des occasions qui me permirent de découvrir ce qu'on peut faire avec une caméra. Mais la grande difficulté résidait dans le fait que les événements en tant que tels se répétaient constamment sous la même forme : il n'y avait que discours, marches et rassemblements. Il était donc infiniment plus dur que ce ne devait l'être lors des Olympiades, de saisir l'événement de façon captivante, bien que la nature même de l'événement imposât aussi parfois l'angle sous lequel le saisir. De toute façon, c'est pendant ce film que j'ai acquis l'expérience qui devait me servir pour « Olympia ».
Par la suite, j'ai eu de grosses difficultés, lors du montage, surtout pour le synchronisme. Car alors, les bons équipements sonores étaient encore rares.



« Le pire était encore à venir, mais qui le savait ? » : Triumph des Willens (Triomphe de la volonté, 1934).



Celui que j'avais eu pour filmer et celui que j'avais maintenant pour monter n'étaient pas parmi les meilleurs, bien loin de là : ce qui se faisait de mieux était déjà en main, entre les mains de cinéastes beaucoup plus connus que moi. De plus, je dus monter ce film absolument seule. J'avais déjà quelques notions de montage, ayant réalisé le montage de la version française de « Die Weisse Hölle von Piz Palu », mais le travail que j'avais à faire ici était énorme : très astreignant, très épuisant, surtout pour une fille, et il devait se faire presque uniquement la nuit. J'ai bien essayé d'avoir de l'aide, mais ce fut peine perdue.

Car si je voulais quelqu'un, c'était pour m'aider. Pas pour monter le film à ma place, ni même réaliser une partie du montage. L'équipe technique, je l'avais exercée, formée, mais pour ce qui était de monter le matériau, je ne pouvais former personne. Monter en dehors des règles, des recettes courantes, c'est une chose qui ne s'apprend pas.

Cahiers Il me faut maintenant vous poser la question, délicate mais nécessaire : qu'avez-vous à dire sur les ennuis que vous valut le film, et, plus généralement, sur les accusations qu'on formule à votre encontre ?

Leni Riefenstahl Ce n'est pas une chose dont j'aime parler. Ce n'est pas non plus une chose dont j'ai peur de parler. Mais sans doute vous fallait-il me poser la question... et sans doute dois-je vous répondre. Très bien !

Entre autres accusations portées au début, il y eut celle-ci : j'avais été la maîtresse d'Hitler. Pure foutaise. Il y en eut bien d'autres. Je les récuse toutes, et de façon absolue. Tout ce qu'on a jamais pu établir — et Dieu sait après quelles recherches ! — c'est qu'Hitler a déclaré que j'étais douée. Il se trouve que d'autres aussi l'ont dit...

Qu'ai-je fait qui fût politique ? Je n'étais pas au Parti. J'étais quelqu'un de très connu bien avant qu'Hitler ne vînt au pouvoir. J'ai fait infiniment plus de films avant sa prise du pouvoir qu'après. J'avais de l'argent. Je me suffisais à moi-même. J'étais déjà mon propre producteur en 1931 : les « Leni Riefensthal Studio Films » furent fondés avant le tournage de « S.O.S. Eisberg ».

« Triumph des Willens » m'a valu après la guerre d'innombrables et très dures difficultés. C'était effectivement un film de commande proposé par Hitler. Mais cela se passait, il faut tout de même y réfléchir, en 1934. Et, assurément, il était alors impossible à la jeune fille que j'étais de prévoir ce qui allait se produire. A l'époque, Hitler s'était acquis un certain crédit dans le monde, et il fascinait un certain nombre de gens — dont Winston Churchill. Et j'aurais dû, moi, moi toute seule, prévoir qu'un jour les choses changeraient ?

A l'époque, on croyait à quelque chose de beau. A la construction. A la paix.



« J'ai pris le parti de m'enfuir dans les anciens âges romantiques » : Tiefland

Le pire était encore à venir, mais qui le savait ? Qui le disait ? Où étaient les prophètes ? Et pourquoi aurais-je dû moi, en être un ? Comment aurais-je pu être plus avisée que Winston Churchill qui déclarait encore en 35-36 qu'il enviait à l'Allemagne son Führer ? Pouvait-on exiger cela de moi ?
De qui d'autre l'a-t-on exigé ? Des tas de cinéastes tournèrent alors des films et des tas d'autres acceptèrent des commandes. Mais aucun n'a été accusé comme je l'ai été. Pas un. Seule. Pourquoi ? Parce que je suis une femme ? Parce que le film était trop réussi ? Je ne sais.
Ici, pourtant, je pourrais commencer ma défense. Mais je ne me suis jamais défendue de façon publique, et je ne vais pas commencer maintenant. Il y a aussi le proverbe : qui se défend s'accuse. Reste ceci : on m'a proposé une commande. Bon. J'ai accepté. Bon. J'ai accepté, comme des tas d'autres l'avaient accepté, de faire un film que des tas d'autres, avec ou sans talent, auraient pu faire. Or je dus à ce film de passer quelques années, après mon arrestation par les Français, dans différents camps et prisons. Mais ce film, si vous le revoyez aujourd'hui, vous constatez qu'il ne contient aucune scène reconstituée. Tout y est vrai. Et il ne comporte aucun commentaire tendancieux, pour la bonne raison qu'il ne comporte pas de commentaire du tout. C'est de l'histoire. Un pur film historique.

Cahiers Mais ne pensez-vous pas que la réalité passionnelle qu'épouse le film (chose qui fait nécessairement partie de sa beauté), implique que celui-ci dégage, non moins nécessairement, une certaine signification ?

Leni Riefenstahl Ce film est purement historique. Je précise : c'est un film-vérité. Il reflète la vérité de ce qu'était alors, en 1934, l'histoire. C'est donc un document. Pas un film de propagande. Oh ! je sais bien ce que c'est que la propagande. Cela consiste à recréer certains événements pour illustrer une thèse, ou, face à certains événements, à laisser tomber une chose pour en accentuer une autre. Je me trouvais, moi, au cœur d'un événement qui était la réalité d'un certain temps et d'un certain lieu. Mon film se compose de ce qui en a surgi.
Par ailleurs, je puis difficilement penser qu'en 1937, deux ans avant la guerre, la France aurait accordé son grand prix à un film de propagande... Cela dit, il faut reconnaître que les tribunaux juifs, américains, français, ont fini par admettre qu'on avait méconnu, après la guerre, un fait important, à savoir qu'il était fort compréhensible qu'on vît les choses, avant la guerre, d'un œil un peu différent qu'après.
Quoi qu'il en soit, nous sommes désormais suffisamment loin de cette époque pour pouvoir considérer le film d'un œil plus pur et voir en lui, comme je vous l'ai dit, un film-vérité. De ce point de vue, le film eut, dès l'époque, une telle importance qu'il introduisit une certaine révolution dans le style des actualités, que l'on filmait alors de façon purement statique. J'avais cherché, moi, à faire un film qui frappe et qui émeuve. Un film poétique et dynamique. Mais c'est pendant le travail du film que j'ai commencé à sentir que je pouvais faire cela. Auparavant, je n'en savais rien du tout. Tout est venu du rythme.
Si vous me demandez aujourd'hui ce qui est le plus important dans un film-document, ce qui fait qu'on voit, et qu'on sent, je crois pouvoir dire qu'il y a deux choses. La première est le squelette, la construction, bref : l'architecture. L'architecture doit avoir une forme très exacte, car le montage ne prend tout son sens et ne produit tout son effet que lorsqu'il parvient à épouser, de quelque façon, le principe de cette architecture. Mais cela ne peut valoir comme exemple général, car on peut aussi parvenir à montrer certaines choses en faisant détonner, au contraire, le montage et l'architecture. Peut-on tout expliquer ? Ces choses ressortissent peut-être, au fond, à un don que l'on a ou pas.
Je vous ai dit tout à l'heure qu'il y avait deux choses importantes. Le sens du rythme est la deuxième.

les yeux de l'objectif

Cahiers Pouvez-vous préciser la nature du lien qu'il doit y avoir entre le rythme et l'architecture ? Je veux dire : avez-vous conscience de la façon dont l'ensemble tient et acquiert ce mouvement, en quelque sorte dramatique, qu'il y a dans vos films ?

Leni Riefenstahl Dans « Triumph des Willens », par exemple, je voulais amener certains éléments au premier plan et laisser certains autres à l'arrière-plan. Si les choses se trouvent au même niveau (parce qu'on n'a pas su établir de hiérarchie ou de chronologie des formes) alors le film est raté (« Kaput »). Il faut qu'il y ait mouvement. Mouvements contrôlés de mises en valeur et de mises en retraits successives, à la fois dans l'architecture propre des choses filmées et dans celle du film.
Il faut aussi que l'ensemble soit très exactement dirigé vers l'endroit où doivent prendre place les points forts (il est à noter que dans beaucoup de films documentaires il y a un point fort au début et pas à la fin) ; et puisque vous me demandez à quoi il tient que le film, sans aucun traitement dramatique préexistant, gagne pourtant une certaine efficience dramatique, je vous répondrai en vous renvoyant à ce que je disais tout à l'heure : cette dramatisation tient à l'architecture. Il en va de même pour « Olympia ».

Cahiers Ici nous en arrivons à ce qu'il y a de commun aux deux films : la mise en forme d'une certaine réalité, elle-même fondée sur une certaine idée de la forme. Voyez-vous dans ce souci de la forme quelque chose de particulièrement allemand ?

Leni Riefenstahl Je peux simplement dire que je me sens spontanément attirée par tout ce qui est beau. Oui : la beauté, l'harmonie... Et peut-être que ce souci de la composition, cette aspiration à la forme est en effet quelque chose de très allemand. Mais toutes ces choses, je ne les sais pas moi-même exactement. Cela vient de l'inconscient et ne passe pas par mon savoir. Je possède en moi une certaine représentation des choses et des événements et cherche à l'exprimer en images. Que voulez-vous que j'ajoute ? Ce qui est purement réaliste, tranche de vie, ce qui est moyen, quotidien, cela ne m'intéresse pas. Seul l'inhabituel, le particulier, m'excitent. Je suis fascinée par ce qui est beau, fort, sain, par ce qui est vivant. Je cherche un accord. Quand l'accord se produit, je suis heureuse. Je crois, par-là, vous avoir répondu.

Cahiers Une petite question maintenant, avant d'en venir à « Olympia » : est-il exact que vous avez reçu des offres de la part de Moscou ?

Leni Riefenstahl Oui, c'est exact. On m'a demandé d'aller travailler en U.R.S.S. Là-bas, on aimait beaucoup ce que je faisais. Seulement voilà : je ne me sentais vraiment capable de m'exprimer que dans *mon* pays. Je n'imaginais pas de travailler ailleurs. Je devais vivre dans mon pays. C'est tout.

Cahiers Nous en sommes à « Olympia ». Quelle fut votre idée de départ ?

Leni Riefenstahl D'abord, il m'a fallu beaucoup de temps pour savoir si je devais faire ce film ou non. Mon premier intérêt y fut le sport. J'en ai beaucoup fait et m'y suis toujours intéressée. De plus, grâce au « Triomphe de la Volonté », je connaissais le cinéma. J'ai voulu faire la liaison entre le sport et le cinéma.
Une fois cette idée acquise, je me suis remise à douter, persuadée que ce serait trop dur. Tout a hésité, vacillé pendant longtemps, jusqu'à ce que, finalement, je me décide. Ensuite, ce fut très rapide. Je me suis tout de suite attaqué à la façon d'opérer, tout en me disant qu'il serait presque impossible de rendre la plénitude de l'événement dans un film. Ainsi en suis-je venue, automatiquement, à la solution des deux films, l'un réservé à l'athlétisme, l'autre aux autres sports.
Après que je me fus résolue à cela, deux choses ont principalement attiré mon intérêt. Le titre de mon livre : « La Beauté du combat olympique » les comprend toutes deux. Il implique d'abord, du point de vue individuel, la domination complète du corps et de la volonté, ensuite, une grande tolérance, introduite par le sentiment de camaraderie et de loyauté qui est au cœur même du combat. Car, dans une telle confrontation, tous les hommes et toutes les races doivent, pour eux-mêmes et pour les autres, donner le meilleur de ce qu'ils ont. Il en résulte une atmosphère extraordinaire qui s'élève bien au-dessus de la vie ordinaire. C'est cela que j'ai cherché à rendre. Dans le film, le point de

vue humain et le point de vue esthétique sont liés, dans la mesure où ils sont eux-mêmes déjà liés dans l'événement, de par la nature du combat olympique. Les problèmes de départ n'étaient pas résolus pour autant. Il m'était, entre autres choses, devenu évident que le film ne pourrait être intéressant qu'à une condition. Sans doute était-il possible à la caméra de capter tout ce qui pouvait intéresser le spectateur, mais elle devait pour cela prendre en charge, non tant l'événement en tant que tel, comme aux actualités, que la Forme (« Gestaltung ») de l'événement. A partir de ce moment, j'ai commencé à regarder chaque sport avec les yeux de l'objectif.

Il me fallait chaque fois réfléchir aux choses pour trouver la raison qui pouvait exiger que la caméra fût, par rapport à l'événement, dans telle ou telle position. Il n'y avait aucune raison de principe pour qu'elle fût toujours à un ou deux mètres au-dessus du sol, pour qu'elle fût toujours loin de l'objet, ou sur l'objet même. Peu à peu, je découvris que les contraintes qu'imposait parfois l'événement pouvaient souvent me servir de repères. Le tout était de savoir quand et comment il fallait respecter ou violenter ces contraintes. Ainsi y avait-il des perspectives qu'il fallait respecter. Il y en avait d'autres qu'il fallait trouver. Lors d'une course, par exemple, nous avions installé cent mètres de rails, et la caméra les parcourait fort bien, mais il m'est apparu que l'image de la course devait être complétée par des prises extrêmement rapprochées. Entre le mouvement, suivi à distance constante, et l'extrême proximité, pas de moyen terme. Comme il n'était pas question de s'approcher du coureur, l'emploi du téléobjectif s'imposait. Je me suis éloignée pour trouver l'endroit. C'est à partir de ce moment que nous avons commencé à employer les gigantesques téléobjectifs qui devaient nous servir par la suite. C'est la fusion des prises statiques, des prises rythmiques et des prises animées d'un mouvement technique, qui devait donner sa vie, son rythme au film. Ainsi, en face de chaque problème, il fallait tâtonner un peu, faire des essais, et chaque essai renvoyait à de nouvelles idées, des petites, ou des grandes. Pour les chevaux, par exemple, nous avons essayé de fixer la caméra à la selle, mais afin qu'elle ne balance pas trop, il fallut la loger dans une poche de caoutchouc emplie de plumes. Pendant l'entraînement du marathon, nous avions fixé sur nous une petite corbeille qui logeait une caméra minuscule que le mouvement mettait automatiquement en marche, tout cela afin que le coureur ne remarque rien. Et ainsi de suite, d'idée en idée, car il fallait toujours en trouver de nouvelles. Cela nous permettait aussi tous les amusements possibles.

Il faut dire que nous formions une extraordinaire équipe. Pour nous distraire, comme pour travailler, nous restions toujours ensemble, même le samedi et le dimanche. Lorsque nous restions sous les tentes, nous parlions, laissant toujours les idées venir, et il en venait toujours. C'est cela qui exerce. Il y avait aussi les conversations nocturnes.

Cahiers On a dit que vous aviez des moyens gigantesques.

Leni Riefenstahl Nous en avons eu moins qu'on ne l'a dit. Voyez les photos et documents de l'époque. Ils donnent plutôt un sentiment d'improvisation... Car la plupart des effets obtenus par notre équipe le furent à coups d'improvisations. Bien obligés : on ignorait alors, ou l'on n'avait pas mis au point, bien des choses que nous découvrîmes. La caméra insonore, réalisée pour ne pas troubler les athlètes, fut mise au point par un de mes opérateurs, et la caméra pour prises de vues sous-marines, par un autre. Pendant ce temps, nous cherchions d'autres trucs, et même les plus modestes servaient. Ainsi nous imaginâmes de creuser des fosses (et ce fut très dur d'en obtenir la permission) d'où nous pourrions filmer les sauteurs, afin de mieux rendre leur effort.

La piscine, surtout, nous inspira énormément. Nous avions un petit bateau en caoutchouc, la caméra était posée sur un petit bâti, fixé au rebord du bateau, et nous poussions celui-ci avec une perche — les rames étant exclues, à cause du balancement. Ainsi nous pouvions, lors de l'entraînement, partir du visage, saisi de près, pour nous en éloigner. Il y eut aussi les prises sous l'eau, parfois suivies d'émergement, les prises faites au ras de l'eau, ainsi que les prises réalisées avec l'objectif à demi-immergé. Cela exigeait naturellement un très gros travail de la part des techniciens, étant donné les conditions de travail et les changements brusques de lumière. Pour le plongeon de dix mètres, par exemple, le caméraman, après avoir réglé le point de façon à pouvoir suivre le plongeur, plongeait avec lui, le filmait pendant la chute, le filmait sous l'eau, et ressortait avec lui. Evidemment, le point était délicat à tenir, et les variations brutales d'éclairage n'arrangeaient pas les choses. En plus, l'opération comportait, au fond de la piscine, un changement d'objectif. Mais tout avait été soigneusement répété de façon à ce que cela puisse se faire aussi rapidement et mécaniquement que possible. Il est évident qu'avec ces méthodes, sur 100 mètres que nous tournions, 95 étaient fichus.

quelques ballons

Cahiers J'en reviens aux grands moyens.

Leni Riefenstahl Nous n'avions pas de moyens gigantesques pour la bonne raison que nous n'avions pas des sommes gigantesques. Tout simplement. Et nous n'avions pas de sommes gigantesques pour la bonne raison que personne ne croyait qu'un reportage sur les jeux olympiques pourrait avoir du succès. J'ai très exactement disposé, pour faire chacune des deux parties, de 750 000 marks. En tout un million et demi. Et c'était assez peu, vu la quantité de pellicule dépensée : 400 000 mètres — dont 70 % devaient se révéler inutilisables. De plus, les essais, tâtonnements et improvisations que je vous ai dits absorbèrent beaucoup d'argent. Outre cela : l'inexpérience de certains opérateurs. Nous avons engagé les meilleurs que nous avons pu, mais la plupart des très grands opérateurs s'étaient trouvés exclus de notre sélection car ils étaient presque tous accaparés par les grandes compagnies. Par la suite, l'immense succès du film a permis à la Tobis de rentrer dans les fonds qu'elle nous avait (imprudemment, disait-on) avancés. Quelques semaines après sa sortie, le film était remboursé, six mois après, la Tobis récupérait 4 210 290 marks, et les rentrées continuaient... Mais sur le moment, personne n'y croyait, et il nous fallut nous arranger pour ne pas dépasser le budget qui nous avait été alloué. Alors, les grues... Nous avons surtout eu des échelles. Cela allait de l'échelle ordinaire à l'échelle de pompier. Mais nous éliminâmes rapidement les premières car elles avaient l'inconvénient d'osciller. Zcheil, le caméraman qui s'était spécialisé dans ce genre de travail, n'avait souvent que 30 cm de profondeur de champ. Il est évident qu'à la moindre oscillation, tout était fichu.

Par contre, nous eûmes des tours. Des tours d'acier, plantées au milieu du stade, et au sommet desquelles le caméraman pouvait réaliser, et accompagner, le panoramique total. Ce genre de tours, employé pour la première fois, devait l'être par la suite lors d'autres olympiades. Quant aux ballons, oui, de temps en temps nous en eûmes. Un ballon, à l'époque, c'était aussi courant qu'un hélicoptère maintenant. Simplement, les metteurs en scène oubliaient d'y fixer des caméras. Nous réparâmes cet oubli.

Les ballons en question étaient munis de caméras automatiques, d'où la nécessité, lorsqu'ils redescendaient sur Berlin, de faire passer chaque jour dans les journaux des annonces avertissant les gens qu'il y avait des caméras dedans. Avec ce système, sur mille mètres de pellicule impressionnés, il y en avait peut-être dix de bons. Mais ils étaient très bons. Pour en rester aux ballons, nous en avions mis un juste au-dessus de la ligne d'arrivée de la course d'avirons (laquelle était également assurée par un travelling de 120 mètres). Malheureusement, le Comité des Jeux, au dernier moment, opposa son veto à l'opération. Triste fin d'une tentative... J'ai pleuré.

Quant aux caméras, il y en avait presque toujours, pour une même prise, une seule. Mais je me souviens d'une fois où nous avons travaillé avec deux grosses caméras en même temps : ce fut au premier jour des Jeux, quand Hitler prononça la phrase d'ouverture. En cas d'ennui mécanique, pas question de recommencer une telle prise. Nous avions donc une caméra de secours.

(Lire la suite en page 62.)



« Les cendres font ressembler ces lutteurs nubiens aux hommes des premiers temps » : Nuba (1361).

L'orgueil

par Jacques Audiberti

Ce petit scénario a été écrit en 1961 à la demande des Films Gibé et devait constituer un sketch dans « Les Sept péchés capitaux ».
M. Bercholz des Films Gibé n'ayant pas manifesté d'emblée un enthousiasme suffisant devant cette histoire, Jacques Audiberti qui l'avait écrite et moi qui devais la filmer, d'un commun accord l'abandonnâmes, malgré le revirement de M. Bercholz qui, à la suite de notre refus de chercher un autre sujet, commençait à trouver celui-ci de plus en plus génial. — François TRUFFAUT.

Un homme de cinquante ans, Pierre Prichard, fabricant d'instruments de précision. Hôtel particulier avenue du Maréchal-Lyautey, et tout ce qui s'en suit.
Il est fier de sa femme, Mathilde, jusqu'à l'obsession. Il admire en elle, au plus haut degré, l'assurance, l'abattage, la volonté, l'effervescence intellectuelle qui ne se démentent jamais. Mathilde n'est pas belle à proprement parler. Mais son charme civilisé, son phosphore mondain, sa ténacité d'ogresse, sa place définie et irremplaçable dans la société parisienne enchantent l'esprit possessif de Pierre Prichard. Sont-ils heureux ensemble ? Assurément oui. Elle lui coûte une fortune. Il la comble de cadeaux de réconciliation même si aucune dispute n'est intervenue. Les disputes, néanmoins, sont toujours dans l'air.
Chez son amie Catherine, au cours d'une réception bourgeoise et raisonnable, Mathilde avise un bel homme, mince, la trentaine, profil grec.
Revoyant Catherine le lendemain, ou lui téléphonant, elle lance : « Charmant ce garçon qui était hier chez toi » — « Charmant ? Ce garçon ? Je ne vois pas qui tu veux dire » — Il n'est pire sourde que qui ne veut voir. « Tu sais... le profil grec » — « Ah oui, le petit Fabrice ! » — « Un photographe de mode probablement ? » — « Lui ! Photographe de mode ! » Catherine éclate de rire. « Fabrice est C.R.S., il est dans les Liaisons, je crois. » — « Je le veux. » — « Bon, bon, bon ! Il est à toi. Je m'arrangerai pour qu'il te téléphone. »
Dans un salon de thé, Mathilde et Fabrice.
Mathilde : « Ainsi, hier vous étiez chez Catherine. Je ne vous y ai pas vu. L'étrange liberté, en vérité, qu'elle a prise de vous donner mon téléphone. Si je suis ici en face de vous, vous ne le devez qu'à la curiosité des femmes, croyez-le bien ! »
Après ce salon de thé, un autre salon de thé. Rafales de salons de thé. Le salon de thé de Meudon tenu et fréquenté par des vieilles dames. Le salon de thé de la rue Saint-Julien-le-Pauvre qui appartient à des Anglaises. Le salon de thé de la Librairie de la rue de Rivoli. Et enfin, dernier salon de thé à Montfort-l'Amaury. Là, Mathilde : « Bien entendu, mon cher, vous envisagez de me faire visiter la chambre de la Pompadour. Etes-vous sûr que, l'atmosphère aidant, je succomberai ? »
En fait, Fabrice n'avait rien prémédité. On visite toutefois la chambre de la Pompadour. Mathilde se laisse tomber sur le lit et se relève brusquement comme si Fabrice était prêt à se jeter sur elle. « Confort relatif » dit-elle pour rompre les chiens. En fait elle le tente, il est lui-même tenté, mais il ne se passe jamais rien, jamais.
Cette sarabande de salons de thé n'a pas échappé à Catherine. Elle chine Mathilde. Mathilde prend une décision. Finis les salons de thé. Fabrice lui téléphone comme chaque jour. « Non, dit-elle, aujourd'hui impossible. Vous vous ferez une raison. La migraine ! Oui, c'est comme ça, la migraine. Je suis une femme que voulez-vous ! Serait-ce trop vous demander que de vous prier de rendre visite à une invalide ? »
Il vient avenue du Maréchal-Lyautey.
Elle, déshabillé transparent, dentelles qui lèchent la peau. Lui transporte avec lui sa giberne à grenades.
A un certain moment elle se baisse pour ramasser ses lunettes tombées. Il avance la main vers la nuque et les cheveux de Mathilde. Tous deux restent immobiles un instant dans cette posture. Elle lui donne le temps de prolonger son action. Mais il se voit dans la glace. Il n'ira pas plus loin. Donc échec.
Mathilde veut Fabrice à tout prix. Son orgueil saigne et flamboie. Elle quitte Paris pour Eden-Roc. De là elle supplie par téléphone Catherine de lui envoyer Fabrice sous peine de catastrophes irréparables. Catherine traversant un campement de C.R.S. rejoint Fabrice non sans mal. Elle l'informe qu'il est invité sur la Côte d'Azur. Un avion particulier le transportera.
Le luxe, la mer, la piscine. Fabrice et Mathilde confrontent leurs orgueils respectifs. Elle le veut toujours, de plus en plus. Lui veut ne pas « être voulu ». Leurs voix irritées les désignent à l'attention publique. La poursuite de cet homme par cette femme atteint presque au scandale. Rien de ce conflit n'échappe à un témoin de belle apparence, M. Froidevaux. Nous saurons que M. Froidevaux n'est autre qu'un policier privé que Pierre Prichard (le revoilà !) a cousu aux talons de sa femme.
M. Froidevaux se présente chez M. Prichard. Désolé, il déclare n'avoir pu obtenir la moindre preuve de l'inconduite de Mathilde, puisque inconduite il n'y a pas. Ce chou-blanc l'outrage dans son orgueil professionnel. Il va jusqu'à refuser les honoraires assortis de reproches que lui tend Pierre Prichard. Celui-ci ne doute pas de la sincérité du rapport du policier, mais se sent blessé par l'insuccès de Mathilde.
Mathilde retournant au foyer, une scène effroyable éclate entre les époux. Pierre lui montre le rapport de Froidevaux, à quoi il compare avec amertume des journaux où les amies du ménage font l'objet d'insinuations détaillées appuyées de photographies convaincantes. « Je ne tiens naturellement pas à ce que tu couches avec tout le monde, mais que tu te sois affichée avec quelqu'un qui t'envoie promener, cela, dans la position où je suis, je ne peux pas le supporter. »
Fou de rage, il se rend chez Fabrice afin de demander à celui-ci les raisons de son inexplicable froideur envers une personne que lui, Prichard, considère comme souveraine et prodigieuse. Or, chez Fabrice, qui découvre-t-il par l'entrebâillement d'une porte, sa propre secrétaire Simone.
Il divorce d'avec Mathilde et épouse Simone.
Plus tard, Fabrice et Mathilde se croiseront sans se parler, raides d'orgueil.

Le moment présent

par Jacques Baratier

Depuis vingt-trois ans je parle d'Audiberti à tous les gens que j'aime. Etonné d'avoir découvert un grand écrivain presque inconnu, qui apportait une note nouvelle éclatante et sûre, je l'ai lu, écouté, et regardé vivre pendant ces vingt-trois ans.
Courageux et prévoyant, j'aurais noté au jour le jour des bribes de ses propos que je serais heureux de vous donner aujourd'hui. Je n'ai que des souvenirs épars mais je me souviens de lui très vivant. Je l'aimais.
Le poète s'étonne. L'horreur du ton convenu, rituel, académique. Confort, vanité, commodités, il a tout sacrifié à son œuvre.
Cette œuvre, matière prosodique dure, sonore et dense, contraste joyeusement avec « l'idéalisme » dégoulinant des écrivains penseurs. Il a le verbe haut.
Cette solidité qu'il regrettait de ne pas posséder dans ses muscles, et dans ses bras qu'il estimait trop courts, elle se retrouve en surabondance dans ses mots. J'ai vu avec combien d'application, de peine et de ratures il construisait ses pages qui devenaient comme son second corps. Un jour je lui demandai s'il croyait nécessaire avant de se mettre à l'œuvre d'accumuler les expériences de la vie. Il me répondit : « L'expérience pour un écrivain c'est d'écrire. »
Ce goût du détail concret, cette horreur du mensonge littéraire l'ont maintenu pendant quinze ans de journalisme quotidien, à la rubrique, infinie pour lui, des chiens écrasés : « ... Il y a trop à faire mon beau ! Tu ne pourras jamais tout voir, tout aimer, tout comprendre, tout redire. Tout ça, c'est du sable. C'est de l'Océan, ça n'a pas de fin. Pas de fond. »
Dans certains de ses romans il se décrit comme un gros homme faible, pâle et sans âge, encombré d'une lourde serviette de cuir, d'un pardessus pesant dix kilos et d'énormes brodequins aux se-



melles débordantes, tout cela formant autour de lui une barrière qui, selon lui, l'empêchait de communiquer avec les femmes. Au centre de ce harnachement incommode, hérité du XIXe siècle, il se sentait d'une fragilité peureuse et douillette qu'il exagérait. Mais il était effrayé par un aboiement de chien ou la prise de judo d'une jeune fille, il avait le courage de braver les modes, les critiques et les tabous sociaux. Il regarda venir sa propre mort d'abord avec étonnement, puis avec une curiosité presque scientifique. Lui, si vulnérable aux flashes des photographes, aux poussières dans l'œil, aux bourrades amicales et aux courants d'air, il plaisantait sur ses organes malades que la chirurgie remplaçait un à un.

— Nous devrions faire un film, disait-il, ce serait l'histoire d'un écrivain malade que l'on kidnapperait en pièces détachées. Il faudrait retrouver ses morceaux pour reconstituer l'homme tout entier et le secret qu'on cherche à lui dérober.

Ainsi plaisantait-il à la clinique, en montrant des organes essentiels de son corps disposés autour de lui.

— Comment te sens-tu ?

— Pas mal sauf que je suis en train de mourir. Comme c'est étrange. D'habitude cela n'arrive qu'aux autres. J'ai l'impression de faire semblant. Qu'est-ce qui m'empêcherait de me lever et d'aller me promener ?

Puis il ajouta avec un sourire un peu gêné : « C'est curieux, moi qui me suis toujours passionné pour la religion catholique voici qu'elle a cessé de m'intéresser... »

A l'époque de l'hôtel Taranne, à la fin de la guerre, nous passions nos soirées dans la loge du veilleur de nuit, à discuter des religions avec des personnages pittoresques dont un vieil Hindou du quartier latin et un Jésuite défroqué, auprès de qui Audiberti se documentait sans relâche. A cette époque il était un homme de quarante-trois ans, mince, au visage baudelairien, le front haut, barré d'une mèche noire. Il ne ressemblait pas aux écrivains de son époque dont le modèle sportif était donné par Montherlant, Drieu, Malraux.

La table de sa chambre débordait de manuscrits, journaux, photos, dessins, gouaches, qui se répandaient sur les meubles, le lit et jusque dans le cabinet de toilette. C'était un incroyable désordre de tubes de peinture et de corydrane, de bouteilles d'encre et de boules Quiès. La chambre devenant inhabitable il allait chercher le sommeil dans une soupente mansardée sans air et sans eau. Avec l'esprit le moins bohême qui soit il était forcé d'errer d'une chambre à l'autre, chambre d'hôtel ou d'amis, égarant les manuscrits, confiant ses poèmes aux coffres-forts, écrivant, peignant, parlant, et répandant son talent avec la prodigalité de la nature.

Il parlait rarement de littérature mais ne se lassait pas de raconter les films, nombreux, qu'il voyait. Un jour il était revenu enthousiaste d'une projection au Centre du Cinéma. Il avait été le seul de la commission dont il faisait la joie, à défendre le film et avec quelle chaleur ! — parce qu'on y mangeait de la vraie soupe. Les membres de cette Commission se régalaient de ses interventions presque toujours favorables aux films proposés dans lesquels il trouvait une scène, une idée, un accessoire, qui servaient de tremplin à son imagination. Il souhaitait que l'on fasse des films avec les moyens les plus modestes, en évitant les poursuites, les foules, les scènes qui « font cinéma ».

Lorsqu'il écrivait les dialogues de « La Poupée » je vis de près à quel point son inspiration était étrangère à cette « facilité verbale » que lui reprochaient certains critiques.

Je découvris d'abord que dans son roman qui paraissait une peinture imaginaire et parodique de l'Amérique du Sud, les moindres détails avaient été vérifiés dans des revues et des journaux, dans les encyclopédies de la Bibliothèque Nationale et auprès de gens qui connaissaient le continent. Par exemple, une amie mannequin revenant du Pérou, il lui demandait si les femmes épouillaient toujours leurs enfants sur les trottoirs.

Adaptant ce roman au cinéma, sept ans après, il s'y référait rarement, mais j'étais frappé de voir réapparaître les mêmes détails, vestimentaires ou autres, avec la précision et l'insistance de souvenirs vécus.

Une fois le canevas établi, il dictait les dialogues avec une stupéfiante rapidité. Tout en parlant, il touchait les objets, se frottait la poitrine, les joues, le crâne, écrasait son nez sous son pouce, comme s'il avait besoin de sentir son corps. Cependant son esprit restait libre et comme dédoublé. Au moment où je le croyais dans la peau du richissime Moren écrasant de son mépris l'avocat Sayas, il se penchait à la fenêtre et découvrait avec ravissement les trois branches d'une patte d'oiseau imprimée il y a cinquante ans dans le ciment frais du balcon.

Cet homme qui n'a jamais habité un appartement à lui, il habitait le moment présent. Rien en lui n'était machinal. Audiberti voulait à chaque instant se surprendre lui-même. Lui qui ne fumait pas il s'offrait la surprise d'acheter un paquet de cigarettes. Avec lui nous découvrions la plage en hiver, les cités du Nord à l'heure de Saint-Tropez. C'était l'anti-touriste. Que faisait-il dans cette station à la mode de sports d'hiver ? Il notait le patois des paysans et découvrait que TALENT dans les Alpes signifie appétit. Avoir talent, c'est avoir la dent. Ce sera le titre d'un de ses livres magiques où il raconte comment les locataires de l'Hôtel Taranne se mangent les uns les autres. Audiberti avait un immense appétit.

Cher Audiberti, vivant et sarcastique, qui riait et rirait de me voir peiner, écolier de bonne volonté, sur le pensum infini qui est de parler de lui, adieu ! je sèche sur le problème. — Jacques BARATIER.

2

1



3

le cahier critique

Jeux interdits

A HIGH WIND IN JAMAICA (CYCLONE A LA JAMAIQUE) Film anglais en Cinémascope et DeLuxe color de ALEXANDER MACKENDRICK. *Scénario :* Stanley Mann, Ronald Harwood et Denis Cannan, d'après le roman de Richard Hughes. *Images :* Douglas Slocombe. *Musique :* Larry Adler. *Décors :* John Howell et John Hoesli. *Costumes :* John McCorry. *Interprétation :* Anthony Quinn (Juan Chavez), James Coburn (Zac), Lila Kedrova (Rosa), Gert Froebe (le capitaine hollandais), Benito Carruthers (Alberto), Viviane Ventura (Margaret), Nigel Davenport (Mr Thornton), Isabel Dean (Mme Thornton), Deborah Baxter (Emily), Kenneth J. Warren (le capitaine Marpole), Brian Phelan (Curtis), Martin Amis (John). *Production :* John Croydon - Clifford Parkes, 1965. *Distribution :* Twentieth Century Fox.

Le domaine d'enfance est généralement interdit aux enfants. Un seul d'entre eux sut en dénombrer, de l'intérieur, les délices et les épouvantes. Puis il partit, très loin, peut-être pour les oublier, peut-être pour ne plus les perdre. D'autres, après lui, furent tentés par l'illusion du voyage, mais à rebours cette fois : Carroll, Trakl, Freud aussi. Ces poètes, on le sait, furent de grands malheureux. C'est que l'enfance est plus accessible par ce qu'elle refuse que par ce qu'elle accorde. Les cinéastes le savent qui, contraints à n'approcher du mystère que par ses seules apparences visibles — là où l'alchimie des mots permet au contraire une restitution plus docile d'impressions et de correspondances — s'aventurèrent avec prudence au seuil du domaine. (Nous parlons des meilleurs. Et Vigo, seul, le fit avec franchise, mais il savait de quoi il parlait). Quelques lourdauds inconscients essuyèrent bien les plâtres du ridicule, pour avoir voulu démystifier là où, tout simplement, il eût mieux valu être attentifs : l'enfance est cruelle, proclament ainsi les doctes Brook et Clément, croyant enfreindre quelque tabou, mais pataugeant plutôt dans une solide convention. A leur encontre, trois chefs-d'œuvre dessinent le spectre réaliste, fantastique et fidèle, où l'exotisme et la distance n'empêchent personne de reconnaître la figuration de ses propres rêves d'enfant : *Le Fleuve*, *La Nuit du chasseur* et *Moonfleet*, ce dernier proche par plus d'un point, et par le biais d'un esprit tout aussi stevensonien, du film qui nous occupe ici. Il y a aussi *Pather Panchali*, fort bien analysé, jadis, sous cet angle, par Michel Delahaye (*Cahiers*, n° 107), et, tout récemment, inégal et charmant, *The World of Henry Orient*. Quelque chose de commun relie ces films les uns aux autres, une grâce poétique accordée du songe et de la mémoire, un bonheur d'expression propre à ouvrir sans effraction « le jardin des merveilles éphémères ». Il y a, aujourd'hui, *A High Wind in Jamaica*, une surprise, et une sorte de miracle.

Que cette sorte de miracle nous vienne du sage et appliqué Alexander Mackendrick, suffirait à nous mettre en garde contre les définitions abusives et le goût des classements définitifs : c'est le propre du cinéma de les rendre caducs et hasardeux, et ce n'est en rien infirmer la célèbre politique que de reconnaître la lenteur de maturation de certains cinéastes, qui doivent parfois attendre fort longtemps pour trouver leur bonheur, leur sujet ou leur ton spécifique (cf. à cet égard *Lilith*, une des œuvres majeures de l'année). *A High Wind in Jamaica* efface ainsi le piètre souvenir des *Ladykillers* et autres *Whisky à Gogo*. Par ailleurs, nos amis anglais (« Movie ») disent le plus grand bien du précédent Mackendrick, *Sammy Going South*, encore inédit en France.

L'accord avec le sujet (le célèbre roman de Richard Hughes), pour réel et évident qu'il soit, ne garantit pas pour autant, à lui seul, la bonne conduite de son illustration, et si heureuses que puissent paraître les équivalences délicates établies par Mackendrick, on aurait tort pourtant de les réduire au simple exercice d'un talent discret et sûr de seul *imagier*. L'intuition qui commanda le choix remarquable des interprètes, l'autorité sans apprêts de leur mise en place, l'assurance qui noue les nœuds d'un récit, au fur de son déroulement, de moins en moins conventionnel, témoignent d'une maîtrise que la beauté du conte, certes, révèle, mais qu'elle n'aurait suffi à provoquer. Nous connaissons trop de beaux sujets gâchés.

Le cyclone du début, qui donne son titre au film, a moins valeur d'ouverture spectaculaire que de révélateur du caractère de la jeune Emily Thornton (admirable Deborah Baxter !), qui va désormais infléchir le cours du récit, de ses calmes hâvres à sa cruelle conclusion : d'emblée l'enfant, et avec elle ses frères et sœurs, apparaissent davantage solidaires d'un état naturel, voire de forces mystérieuses (communauté avec les invocations des Noirs) que des sentiments et des actions des hommes. Et l'imprudente poursuite du chat sous l'orage, comme la perte d'équilibre qui s'ensuit, indique déjà assez l'attrait — qu'on dirait inconscient — mi-vécu, mi-rêvé, des gouffres et des vertiges, qui trouvera son funèbre achèvement dans la scène ultérieure où Emily, blessée, fiévreuse, apeurée, et désormais définitivement *maléfique*, plongera le poignard meurtrier dans le dos du capitaine hollandais. « Regarde, je suis un esprit », dit aussi la sœur cadette en renversant ses cheveux sur son visage, et provoquant la terreur superstitieuse des Noirs de la même manière que, plus tard, elle s'amusera à affoler le cuisinier chinois des pirates.

C'est donc moins la crainte justifiée d'une nature hostile, que celle de voir leurs enfants succomber aux charmes d'une « sauvagerie innocente » qui pousse les époux Thornton, la mort dans l'âme, à s'en séparer, pour les renvoyer vers la riante Angleterre, confiés à la diligence douteuse d'un capitaine obèse, ivrogne, et poltron. Dès lors, jusqu'à l'éclatement du drame réel (le meurtre), le film tire sa séduction ambiguë de deux points de vue sans cesse en lutte, mais qui semblent ne jamais se substituer l'un à l'autre tout à fait, celui, surnaturel et ludique, des enfants, et particulièrement d'Emily, et celui, tour à tour serein et passionné, de l'auteur, tantôt convoitant, tantôt jugeant les merveilles périlleuses qu'ils font éclore. Le conte paraît d'ailleurs davantage imparti à l'imagination des enfants qu'à celle de l'auteur, et c'est d'abord dans cette soumission exemplaire au comportement et aux jeux de ses jeunes interprètes qu'il faut voir le mérite premier et le motif de la réussite de Mackendrick. Une complicité rêveuse, plutôt, propre à offrir les aventures extraordinaires d'une enfance particulière aux souvenirs communs de tout adulte qui a pu, lui aussi, en rêver de semblables.

A mi-chemin entre les parents (sobres, justes, échappant à toute simplification, ce qui mérite d'être loué) et l'attitude de l'auteur, se place la rencontre décisive avec les pirates, vieux enfants jouant aux pirates, plutôt, jouant à l'abordage, ou à la course au trésor, et moins dangereux, somme toute, que nos innocents. « Moi, si j'étais un *vrai* pirate », dit John, tandis qu'il fait la sieste dans le hamac tendu sous la figure de proue-figure de mort, « je ne tolérerais aucune femme à bord ». Ce que *Lord of the Flies* explique pesamment par un postulat vulgaire et caricatural, *A High Wind in Jamaica* le découvre par approches successives, par glissements, avec pudeur et intelligence.

Quand, après l'abordage du vaisseau anglais, les flibustiers ont « par erreur » pris en charge les enfants Thornton, les rapports « normaux » aussitôt s'inversent, et la tendresse coupable du capitaine Chavez pour Emily ouvre la brèche de son malheur, tout en lui laissant entrevoir, trouble et délicieux, le vert et bleu paradis qu'il poursuivait, sans doute sans le savoir, en écumant les mers du Sud. Malgré la superstition des hommes d'équipage (à noter l'étonnant Carruthers, et la plasticité de ses gestes de danseur) et les mises en garde de son second et ami, Zac, Chavez retombe dans cette enfance qu'il n'a jamais quittée : ici la bonhomie et la rudesse d'Anthony Quinn, ailleurs souvent gênantes ou déplacées, trouvent leur plein emploi et leur justification. Perdant toute contenance, de jour en jour, face à une Emily de plus en plus perverse et autoritaire (qui va même, dans un éclair d'effarante lucidité, jusqu'à le vouer, déjà, à la corde : « C'est toi qui sera pendu... »), l'acteur sait prêter aux émois du vieux bourlingueur des gestes et des regards d'une intensité émouvante : ainsi lorsqu'il abandonne, aussitôt après

l'avoir confectionné, le petit personnage en pomme de terre et plumes de poule qu'il destinait à sa protégée.
Puis le long voyage en mer s'écoule comme des vacances, et les incidents, futiles ou graves (la mort du petit frère), qui l'émaillent sont effacés, comme dans *Le Fleuve,* par l'illusion d'une durée éternelle apaisante et cicatrisante, où les disparitions seraient métamorphoses, et que nulle mort ne viendrait troubler. Et lorsque le farouche Chavez est enchaîné par ses hommes, il rit lui-même de cette « punition », et se réjouit d'être par là, mieux encore que par ses caprices, réduit à l'âge et à l'état de la jeune prisonnière qui, faveur ultime, partage sa propre chambre. Cette complicité sera la dernière, la dernière douceur du rêve que l'abordage du vaisseau hollandais et la démission même de Chavez viennent brutalement dissiper.
L'accélération qui conduit alors le récit à sa fin et Chavez et ses hommes à leur perte est comme la remontée fulgurante des eaux du sommeil, comme un éveil inéluctable et redouté. Durant le procès, les juges, comme dans celui de *Vertigo,* jugent de ce qu'ils ne connaissent pas, de ce qu'ils ne peuvent pas connaître : on ne juge pas un rêve, et c'est *libre* que Chavez marche vers la mort, endossant la culpabilité d'Emily. La prise de conscience soudaine du père et les derniers plans, magnifiques, où Emily voit s'éloigner son enfance sur le pont d'un vaisseau-miniature, ultime vestige des heures aventureuses, redonne à l'imaginaire sa part maudite et enchaîne tout naturellement sur l'orage furieux du début : apaisé désormais, mais inoubliable, et présent toujours.
Ce film, qui évoque tout à la fois « L'Ile au Trésor » et Henry James, abandonne pareillement ses traces pour mieux les reprendre, et s'impose dans un genre difficile où, *Moonfleet* excepté, l'esprit d'enfance avait été sottement profané ou ignoré : comme le patrimoine anglo-saxon des aventures marines, l'aventure des enfants Thornton devient l'aventure de notre enfance, où gît une culpabilité qu'on appelle innocence.

Jean-André FIESCHI.

L'empire de la douceur

L'AMOUR A LA CHAINE Film français de CLAUDE DE GIVRAY. *Scénario :* Claude de Givray et Bernard Revon. *Images :* Roger Fellous. *Musique :* Georges Delerue. *Montage :* Pierre Geran, Jean-Marie Gimel. *Interprétation :* Valeria Ciangottini (Catherine), Perrette Pradier (Corinne), Jean Yanne (Pornotropos), Jean-Marie Fertey (Thanatos), Jacques Destoop (Paul), Anna-Marie Coffinet (Juliette), Maria Rosa Rodriguez (Barbara), Amarante (Mélanie), Max Montavon (le photographe, Roger Fradet (Doudou), Alain Raffael (Raffa), Jean Dalmain (le père de Catherine), Hella Petri (Thaïs), Lisette Le Bon (l'impressario), Annie Duroc (une fille), Jean-René Caussimon (le prêtre), Roger Karl (le vieux monsieur), Jean Degrave (le routier), Jean-Pierre Janssen et Jean-Paul Janssen (les deux jumeaux). *Production :* Jean Lefait, Comptoir Français du Film-Roal Film, 1964. *Distribution :* C.F.F.

Catherine se prostitue volontairement. Il n'y avait pas, pour Claude de Givray, d'autre solution. L'histoire de la jeune fille séduite par un faux-jeton, qui la persuade puis la contraint de se prostituer, eut été à la fois trop conventionnelle et — paradoxalement — trop réaliste. Ces rabatteurs existent. La suite du film nous les montre en faction à la gare Saint-Lazare et dans un bureau de placement du Havre.
Il fallait ouvrir le film de manière plus abrupte, rompre une convention de récit, mais d'abord dénoncer par le même coup la convention tacite, le pacte non-écrit — conclu néanmoins — entre une société de notre type et la prostitution : le bureau de Pornotropos est installé sur les Champs-Elysées. Il s'agit d'un commerce précis avec ses tarifs, ses méthodes et ses points de vente. La prostituée est un produit qui se consomme sur place ou qui s'exporte. De Givray dénombre les diverses formes de prostitution : l'hôtel meublé, la maison de rendez-vous mondaine, la boîte à Saïd, le terrain de camping, la prostitution motorisée. Mais le documentaire s'intègre à l'action en un récit admirablement conduit. Exemple : le personnage de la vieille prostituée, celle précisément qui a donné à Catherine l'adresse du proxénète. Le jour où Catherine débute, elle-même prend sa retraite et fête sa « quille », avec l'accord de Tropos qui lui offre un collier de vraies perles en guise de médaille du vieux travailleur. Mais il ne tarde pas à la récupérer violemment et à la placer en surnombre dans un convoi en partance pour les Amériques. Au moment où Catherine croit vivre avec Corinne une journée de vraie liberté, Pornotropos et son frère Thanatos visitent la ferme où sont parquées les blanches préparées pour la traite. Parmi elles se trouve la vieille prostituée du début. Ainsi la réduction de l'élément romanesque fait-elle apparaître le document. Inversement, le document sécrète la matière romanesque. La force du récit est de lester continuellement la fiction d'un poids de réalité, qui ne l'alourdit pas, qui ne s'y confond pas, et lui conserve en même temps tout son pouvoir de dépaysement. Pour cela les pièces du puzzle (documents, situations, personnages, progression dramatique) ont été réunies et assemblées avec un soin exemplaire, un goût du beau travail que l'on croyait perdu depuis Becker. Les coups de ciseaux imposés par la censure compromettent non seulement la clarté objective de l'ensemble, mais la rigueur esthétique de l'assemblage.
La prostitution est un commerce, mais la fascination qu'elle exerce sur les profanes tient précisément à ce que tout « commerce » véritable y est rigoureusement proscrit. C'est le seul domaine où l'hypothèse métaphysique de la séparation de l'âme et du corps se vérifie sous forme de règle économique et sociale. Les hommes qui stationnent dans les rues de la honte viennent guetter et goûter les signes de cette honte. Cependant, même s'ils « montent » avec une fille, ils en sont pour leurs frais. La chair s'offre mais l'âme se dérobe. Tout l'érotisme de la prostitution est fondé sur ce retrait. C'est pourquoi de Givray, dont le propos n'est en rien érotique, n'a pas filmé la scène, que l'on pourrait croire essentielle, du premier client. Cette scène ne nous aurait rigoureusement rien appris. Catherine, comme la Nana de Godard, « se prête aux autres pour ne se donner qu'à elle-même ». Pornotropos, un peu plus tard, en fait lui-même l'expérience. Il embrasse un corps sans vie. Il presse des lèvres sans souffle. Le regard de Catherine lui échappe.

Le seul moyen de traiter honnêtement ce sujet était de se placer — et de nous placer — dans cette position du voyeur déçu. Un autre sujet apparaît alors, qui justifie pleinement l'apparition de Paul dans la vie de Catherine. Il fallait un Orphée à cette Eurydice, ou tout au moins un Prince à cette Cendrillon — le dictionnaire des personnages m'apprend que, dans la première version du conte, Cendrillon elle aussi était courtisane. Elle se nommait alors Rhodopis, sous la plume d'Elien (170-235 de notre ère), et sa sandale parvint au pharaon dans le bec d'un aigle. Tout le film s'organise autour de cette ligne de partage qui réserve le domaine de la prostitution, et sépare le monde des initiés de celui des profanes, le cauchemar de la vie éveillée. L'évolution de Pornotropos est d'ailleurs significative. Il se marie à la mairie, il fait construire une moderne maison du plaisir, il veut avoir pignon sur rue. Il contredit donc les préceptes du vieil Adès, son maître, qui vouait un culte à l'obscurité. Effectivement, sorti de l'ombre il se perd. Mais la frontière est encore plus subtilement marquée. Elle passe entre Catherine et Pornotropos, entre Paul et Catherine, et elle détermine le champ magnétique, c'est-à-dire le champ dramatique et moral du film.

Catherine vend son corps au diable Pornotropos. Mais ce qu'il veut, naturellement, c'est son âme. Le proxénète se retrouve donc, pris à son propre piège, dans la position humiliante du client. Il s'acharne en vain sur sa proie. La dégradation qu'il impose à Catherine ne parvient pas à éteindre la flamme où il se brûle.

Faire de Paul un client ordinaire aurait créé d'autre part une symétrie trop visible. Un jeu de mots « chargé de relations publiques — fille publique » autorise un premier franchissement de la ligne. Paul (qui se prostitue moralement) se retrouve plus bas que Catherine. Il connaît lui aussi la tentation du proxénétisme (au cours du bal masqué un

jeune bourgeois, plus ignoble encore que tous les Pornotropos réunis, lui demande Catherine en échange d'un contrat avantageux). Mais c'est de sa faiblesse qu'il tire la force de la rejoindre au-delà de la ligne. Ici se place l'instant essentiel : les masques s'étreignent pour célébrer l'année nouvelle. Paul embrasse Catherine. Cette fois les souffles se confondent. Le Prince réveille la Belle au bois dormant. La suite des plans revêt alors la fraîcheur d'une échappée matinale.

De Givray n'est pas, comme on dit, un grand metteur en scène en puissance. Il s'est déjà infiltré, « en douce », dans le peloton de tête du jeune cinéma. S'il a fait placer des miroirs dans tous les décors du film, c'est, bien sûr, pour « styliser » comme il dit, mais n'est-ce point aussi pour tenir les apparences en respect et en légère suspicion ? Ses personnages, Catherine, Paul, Tropos, sont d'autant plus vrais, beaux et neufs, qu'il nous en éloigne en préservant leur dimension fictive, leur secret et somme toute leur dignité de personnages. — Claude-Jean PHILIPPE.

L'ombre d'un franc-tireur

YOUNG CASSIDY (LE JEUNE CASSIDY) Film américain en Technicolor de JACK CARDIFF (et JOHN FORD). *Scénario :* John Whiting, d'après l'autobiographie de Sean O'Casey : « Mirror in my house ». *Images :* Ted Scaife. *Musique :* Sean O'Riada : *Décors :* Michael Stringer. *Costumes :* Margaret Furse. *Montage :* Anne V. Coates. *Interprétation :* Rod Taylor (John Cassidy), Flora Robson (Mme Cassidy), Jack MacGowran (Archie), Sian Phillips (Ella), T.P. McKenna (Tom), Julie Ross (Sara), Robin Sumner (Michael), Philip O'Flynn (Mick Mullen), Maggie Smith (Nora), Julie Christie (Daisy Battles), Pauline Delaney (Bessie Ballynoy), Edith Evans (Lady Gregory), Michael Redgrave (W. B. Yeats), Arthur O'Sullivan (le contremaître), Joe Lynch (premier lanceur), Vincent Dowling (second lanceur), John Cowley (barman du Cat & Cage), William Foley (employé de l'éditeur), John Franklyn (caissier de la banque), Harry Brogan (Murphy), Anne Dalton (voisine), Donal Donnelly et Martin Crosbie (premier et second employé des pompes funèbres), Fred Johnson (le cocher), Edward Golden (le capitaine White), Christopher Curran (un homme dans Phoenix Park), James Fitzgerald (Charlie Ballynoy), Shivaun O'Casey (la caméristc de Lady Gregory), Harold Goldblatt (directeur du Théâtre Abbey), Ronald Ibbs (employé du théâtre), May Craig et May Cluskey (femmes dans le hall), Tom Irwin et le personnel de la Compagnie du Théâtre Abbey. *Production :* Robert D. Graff-Robert Emmett Ginna, Sextant Films-Metro Goldwyn Mayer, 1964. *Distribution :* M.G.M.

Il y a quelque malheur à inscrire ses pas dans ceux d'un autre. En l'occurrence, c'est une triste expérience que celle qui consiste à terminer le film entrepris par un plus puissant que soi. John Ford et Jack Cardiff, la lutte est inégale, à tout le moins la confrontation. Au bout du compte, une œuvre de hauts et de bas, de pleins et de déliés. Il s'agira tout de même de parler de Ford parce que l'allure générale, le choix du sujet et le traitement de thèmes familiers, attestent une présence que l'on sent déterminante.

Young Cassidy, ou le destin d'un homme. Cet homme-là, O'Casey. En ce lieu, commun, l'Irlande. Annoncer « Young » Cassidy, c'est déjà énoncer un choix. Des enfants jouent dans les rues de Dublin, insouciants, forces vives. Cassidy n'est plus parmi eux, il apparaît dans le plan suivant, participant avec ardeur à des travaux de terrassement. Trop-plein de force qui s'exerce où il peut et où les conditions de vie le permettent. C'est l'heure de la prise de conscience, l'enfance est terminée, les sentiments de révolte vont se préciser. La confrontation avec la misère quotidienne, la vision d'autres enfants, plus proches (ceux de sa sœur), enfants tristes et mal nourris, vont déterminer le choix des premières armes. Où d'autres éliraient le whisky ou la bière, Cassidy décide de faire front et commence de rédiger des tracts politiques. Il s'apercevra bientôt que sa voie n'est pas tracée là, que son itinéraire doit prendre d'autres chemins. Sean O'Casey n'est pas James Conolly. La plume et le papier, certes, mais le théâtre et l'exposition de la misère : un autre moyen d'ouvrir les yeux. Devenu homme de théâtre, il s'embarquera pour l'Europe, solitaire et déchiré, solitaire et sûr de lui. Sur le quai, témoin ultime, un enfant auquel Cassidy donnera de l'argent, souvenir et pitié des années sombres, rappel et justification du combat.

O'Casey-Cassidy, Irlandais à plein temps, est enraciné dans le quotidien, citoyen de Dublin, futur citoyen du monde. S'il ne se complait pas là, s'il cherche l'ouverture, c'est qu'il manifeste une vocation d'exception. Autour de lui on s'accommode ou on ne s'accommode pas de la misère, mais on demeure inerte ; si l'on réagit, à bout, c'est toujours de façon inadéquate. Le penchant naturel de Cassidy : précisément un regard lucide et un comportement dont l'idonéité est remarquable parce qu'il est unique. Cassidy est le seul à détenir des armes, il est le seul à pouvoir combattre. Privilégié, il sera le porte-parole des taudis et des conditions de vie lamentables des ouvriers de Dublin ; la source de son théâtre est là sous nos yeux, dans ces quartiers tristes, et surtout dans ces intérieurs misérables où les enfants déjà graves ne pensent plus à jouer. Cassidy sera seul : comme le lépreux a honte de sa lèpre, l'Irlandais s'insurgera contre la représentation sans fard de son lot quotidien : « Comment peux-tu montrer ainsi la chambre où nous vivons ? » lui reprochera son ami des premiers jours.

Par-delà nombre de différences, Ford et O'Casey se rejoignent pourtant dans l'élection du quotidien. Il s'agit pour le dramaturge d'étaler la vie quotidienne et ses caractéristiques sordides, il s'agit pour le cinéaste de mettre en situation un groupe d'hommes et de femmes et de considérer leur comportement à la fois dans le déroulement de leur vie de tous les jours, à la fois dans leur confrontation avec des faits précis. Aussi bien Cassidy sera-t-il mis en situation. Ford ne le raconte pas, mais l'illustre. Langage elliptique, moments élus, Cassidy a soudain vingt ans quand Ford le prend en charge, il a bientôt la trentaine quand il le quitte. Dans l'intervalle se succèdent et s'enchaînent un certain nombre de tableaux, morceaux choisis semblables à ces chapitres de romans précédés de l'avertissement : « Où l'on voit le héros... » Là donc Cassidy et sa mère, morte en sursis, Cassidy et son compagnon de travail, l'estime se dégradant, Cassidy et la femme entretenue, intermède paillard, Cassidy et sa fiancée, abnégation et renoncement, Cassidy et Lady Gregory, l'estime grandissante. Des femmes et deux catégories, archétypes, selon qu'elles sont atteintes, particulièrement désarmées et inadaptées, selon qu'elles demeurent hors d'atteinte parce qu'elles n'aiment pas, sinon l'anecdote. Femmes fordiennes au double aspect de l'adaptation et de la non-adaptation. La mère de Cassidy est victime de la misère, comme l'était la mère de Joad dans *Les Raisins de la colère ;* la fiancée est elle aussi victime de son inadaptation : Cassidy est un homme d'exception dont l'itinéraire est défini une fois pour toutes. Plutôt que d'être à sa remorque, plutôt que de l'entraver, elle préfère renoncer. La femme entretenue, forte, adaptée, qui par-delà la morale, a choisi l'argent et le confort, ne cherche rien de plus qu'une présence physique agréable ; elle apprécie l'anecdote si l'ensemble ne la ravit pas.

Mises en situation, réactions à des phénomènes précis, tout s'organise de la manière la plus directe qui soit. Simplicité et efficacité, les deux mamelles de l'action fordienne sont éminemment visibles d'une part au cours de la scène de l'émeute, d'autre part au cours de l'intermède amoureux, terme paillard et *normal* d'une scène tragique. Deux temps divisent l'émeute ; en premier lieu, la joie de la révolte, plaisir et fureur mêlés, violence des coups, acharnement sur le « jaune ». En second lieu, soudain, les visages se défont, s'inscrit une terreur panique au moment où les cavaliers chargent. Revers de la médaille et des sabres, les gueules s'ensanglantent, l'horreur de la violence est révélée, égale à la précédente, mais exercée dans « le mauvais sens ». Fuite désordonnée, émotions paroxystiques, les coups assénés sonnent vrai, comme le pavé de Dublin est dur aux têtes qui le rencontrent. Puis la leçon d'amour avec la femme rencontrée au milieu du délire : charme et sauvagerie, impact de la violence subie quelques instants auparavant.

Point final adéquat, compétence naturelle de Cassidy. La révolte a tourné court, les forces en présence n'étaient pas égales ; plutôt que de continuer un combat perdu, Cassidy choisit la fuite quand il est inutile de s'attarder. Une femme se présente, il la protège, et après avoir assommé un policier qui les menaçait, l'entraîne hors du terrain d'opérations ; à son tour elle le récompense et la scène est particulièrement belle qui s'inscrit sans heurt à la suite de la précédente. Belle également cette course à travers champs de Cassidy et de sa fiancée, la halte près du pont, la douceur d'un moment hors du temps et l'inquiétude repoussée, la sensation d'un bonheur fragile et fugitif.

Scènes ou morceaux de bravoure, non pas : simplement l'expression alerte et saine d'un cinéaste qui ne s'embarrasse pas de l'inutile. Une manière de réalisme bien que l'Irlande de Sean O'Fearna ne soit pas de même nature que celle de Sean O'Casey. Si Ford est Irlandais, il n'a jamais vécu en Irlande, en possède une vision mythique, davantage nourrie d'imaginaire que de réel. Les brumes du rêve, ou le regard embué, les eaux noires de la Liffey décrite par Joyce deviennent vertes par le jeu du souvenir, et s'y abîmer, jeté frappé par une populace en fureur, ne semble pas un désagrément de taille.

Préférence accordée par Ford aux extérieurs quand O'Casey est le révélateur des intérieurs (nombre de ses pièces se déroulent dans des salles sombres, sans fenêtres). Mais le film est une ouverture, un élargissement, de même que le propos d'O'Casey, nourri infiniment, est un constat et un refus — Jean-Pierre BINCHET.

Fou de Catherine

LA BUGIARDA (LE PARTAGE DE CATHERINE) ou **(UNE FILLE QUI MENE UNE VIE DE GARÇON).** Film italien de Luigi Comencini. *Scénario :* Luigi Comencini et M. Fandato, d'après la pièce « La bugiarda », de Diego Fabbri. *Images :* Armando Maurizi. *Montage :* Alfonso Santa Carra. *Interprétation :* Catherine Spaak (Maria, Sylvana), Enrico Maria Salerno (le comte Adriano Silveri), Marc Michel (Arturo Santini), Manuel Miranda (Gianni Moraldi), Nando Angelini, Didi Perego, Jose Calvo, Carlos R. Mascelt, Angela Cavo, Paulo Petrini, Donatella Murgia, Gorda. *Production :* Danilo Marciani, Ultra Film-Société Nouvelle Pathé Cinéma-Tecisa, 1965. *Distribution :* Consortium Pathé et C.F.D.C.

Ce n'est pas rompre en visière avec une fameuse politique (au moment où son triomphe s'assure partout puisque, par la voix de « revues sœurs », elle nous revient d'Amérique, d'Espagne, d'Angleterre ou d'Italie plus intolérante et somme toute plus sclérosée que nous ne la voulions) que d'accorder plus qu'un intérêt de passage à des films comme *Cyclone à la Jamaïque, Le Sillage de la violence* ou *La bugiarda* qui, sans doute aucun, ne relèvent pas de la politique des auteurs.

Mais cette politique ne saurait jamais s'appliquer qu'aux *auteurs* eux-mêmes. Auteurs, décidément, moins nombreux et moins envahissants que ne l'a prétendu, au sein même des *Cahiers,* une certaine tendance critique. Quand cette tendance accorde, sur la foi de quelque présupposé esthétique, le bénéfice de la politique des auteurs à Minnelli qui n'en est pas, et le refuse, le même présupposé jouant à rebours, à Bergman ou Buñuel qui en sont, c'est-à-dire quand elle en est au point de voir un auteur dans tout cinéaste qui l'agrée d'abord, n'y a-t-il pas confusion entre ce qui ressort à la politique des auteurs et ce qui ressort à l'exégèse thématique, entre un choix esthétique et une méthode d'étude ?

Les auteurs ne le sont pas dans la seule mesure où leur œuvre se ramènerait à quelques fils conducteurs, à quelque autofidélité. La plus grande diversité peut déjeter une œuvre à tous vents et la nourrir de contradictions. C'est Ford, par exemple. Ou bien la ligne dégagée de l'ensemble peut être d'un horizon si vaste qu'elle ne croisera en fait de « thèmes » que ceux d'un bien et fonds communs à tous. C'est Renoir ou Mizoguchi. Voilà des auteurs sans thèmes, du fait de la variété ou de la banalité de ceux qu'ils abordent.

L'essentiel est la course de ces auteurs dans le cinéma et l'éclairage unique que chacun jette sur l'art de tous. Mais c'est aussi leur difficulté : l'ombre de l'auteur envahit l'œuvre, y masque le cinéma, le fait mystérieux. Dans les films des non-auteurs en revanche, souvent le cinéma prend la vedette, tout l'art du cinéaste consistant justement à s'effacer, laissant au rêve d'un cinéma livré à lui-même et vivant sa vie le champ libre.

La bugiarda ne nous dira rien sur Comencini. Il y est question de tout autre chose : c'est la première fois depuis bien longtemps qu'une actrice s'approprie un film à ce point. *La bugiarda,* « la menteuse », ce n'est pas du tout ce rabâchage complaisant d'une assez — jusque dans son scandale — conventionnelle intrigue (ce qu'est sans plus la pièce de Fabbri : une femme incapable de choisir entre trois hommes et qui les choisit, bon gré mal gré, tous trois). Ce n'est pas davantage l'occasion de multiplier et de faire cascader les équivoques chères, après le boulevard des Italiens, à celui de Cinecittà. Plutôt une propédeutique et son échec. La leçon de Catherine. Catherine et ses cancres.

Catherine qui nourrit le rêve d'une unité idéale, où viendraient se compléter et s'harmoniser les qualités spécifiques de ses trois amants ; rêve d'une franchise née du mensonge, nécessitée par lui et y retournant, une fois déçue l'illusion que la vérité pouvait être reçue toute nue. Dure leçon. Les hommes, leur société et leurs conventions ne sont pas mûrs pour le bonheur que leur offre Catherine au grand cœur. Ils en sont restés à l'âge du vaudeville bourgeois, au triangle où les côtés se jalousent, alors que Catherine, héroïne d'un nouvel âge (kastien ?), ne conçoit de triangle qu'isocèle, symbole de cette unité dont elle serait, moderne divinité, le centre. Tout ce que l'intrigue a de convenu et de grossier se dissipe alors très vite, par la grâce de cette *dea ex machina,* dans un tourbillon de perversité et de naïveté, de vérité dans le mensonge et de pureté dans l'impudeur.

Mais *La bugiarda* se distingue encore des autres films fondés comme lui sur un personnage ou une actrice-clé en ceci qu'il n'est pas tant *portrait de femme* que portrait de la représentation idéale qu'une femme donne et se donne d'elle-même : *portrait d'actrice.*

Justement, il n'y a plus d'actrices. Le cinéma, qui les a créées, achève de les détruire. A l'heure américaine, la femme a dû s'inventer actrice. L'actrice doit maintenant se réinventer femme. On veut retrouver en elle ce que précisément on lui avait demandé de fausser ou de sublimer en autre chose. Le nouveau mensonge que le cinéma requiert de l'actrice aujourd'hui n'est plus ce mensonge total et royal, cette belle création de toutes pièces qu'était l'actrice régnant sur la cour de ses personnages, mais un mensonge pour ainsi dire très fictif : un *jeu de sa vérité.* Ce n'est plus l'exaltation du personnage et de l'acteur l'un par l'autre. Mais une réduction des deux, la notion de rôle perdant de son importance en même temps que celle de récit. L'actrice en vient à n'être ni tout à fait son personnage, ni tout à fait elle-même, ni tout à fait actrice : et c'est ce *moins* que le cinéma moderne demande.

Le passage du règne du récit à celui de la citation ou du commentaire, qui peut définir l'âge moderne du cinéma, marque, en même temps qu'un approfondissement et un repli du cinéma sur lui-même, un approfondissement et un repli pareils du jeu qui, de figuratif et plastique, devient hermétique et auto-référentiel. C'est la zone d'indétermination entre personnage (fiction), acteur (cinéma) et individu (histoire) qui intéresse le cinéaste. L'acteur ne s'y retrouve plus, il est à la recherche du non-acteur qui dort en lui. Il est celui qui ne peut plus mentir au cinéma parce que le cinéma lui apprend qu'il ment.

Catherine, seule, ment. Seule, elle fonde la vérité de son jeu sur le mensonge. Car non seulement elle est, comme on dit, son personnage, et le joue, mais ce personnage est celui d'une femme qui se met en scène et met en scène autour d'elles hommes et lieux, temps et drames : l'actrice incarne une autre actrice, le mensonge du jeu et celui du joué se conjuguent pour déboucher sur un troisième mensonge, qui est la leçon du film : le mensonge ultime qu'est cette femme idéale et régissant son rêve. Le film épuise les faces de ce triple jeu : la construction du mensonge dans l'innocence du rêve, son écroulement dans l'aveu de l'idéal, son rétablissement dans une hypocrisie qui n'est alors, nouvelle *morale,* que la franchise du jeu de la vie pleinement joué. — J.-L. COMOLLI.

Horizons bouchés

THE GUN HAWK (LE JUSTICIER DE L'OUEST) Film américain en Technicolor de EDWARD LUDWIG. *Scénario :* Jo Heims et Don Laiffer, d'après une histoire de Richard Bernstein et Max Steeber. *Images :* Paul Vogel. *Musique :* Jimmy Haskell. *Chanson :* Robert F. Marcucci et Russ Faith. *Décors :* Rudi Feld. *Costumes :* Roger Weinberg. *Montage :* Rex Lipton. *Interprétation :* Rory Calhoun (Madden), Rod Cameron (Corey), Ruta Lee (Marleen), Rod Lauren (Roan), Morgan Woodward (Mitchell), Robert J. Wilke (Johnny Flanders), John Litel (l'ivrogne), Rodolfo Hoyos (Miguel), Lane Bradford (Joe Sully), Glenn Stensel (Luke Sully), Joan Connors (la femme de Roan), Ron Whelan (Blackjack), Lee Bradley (Pancho). *Production :* Edward Critchfield - Richard Bernstein, Allied Artists, 1964. *Distribution :* Artistes Associés.

La première qualité de ce petit film qu'Edward Ludwig réalisa en 1963 est de nous faire admettre par les moyens limités dont il dispose une histoire que plus d'argent, l'écran large, une distribution plus imposante, un plus grand soin par conséquent apporté à l'entreprise, auraient conduite à figurer au nombre des « films du mois ». Il règne dans *Gun Hawk* une absence de psychologie et un refus de la couleur locale, à quoi l'étrangeté de l'aventure, la sécheresse des épisodes nous font consentir en imposant une obsession bien forte qui fait ici un nœud de tragédie que le western ne dédaigne pas mais qu'habituellement il relègue aux arrières-lignes. Ainsi autrefois *Rivière rouge* affirmait-il d'étranges liens qu'aucun préparatif, quête ou mécanisme ne semblait produire ou expliquer. Wayne rencontrait Clift, en faisait par la force du hasard et des choses son fils, procédait à son éducation, lui confiait la garde du troupeau. Bien sûr, le père apprenait plus que le fils et, une fois le grand travail accompli, en un rire qui révélait une définitive égalité de forces, prenait fin cette hiérarchie fondée sur l'expérience. Rien de tel dans le film de Ludwig où l'on n'entend pas réaliser une œuvre, marquer au passage les étapes de la vie mais, après avoir répondu aux appels de la vengeance, chercher refuge à Sanctuary, village sans histoires, à l'abri même de l'Histoire, gardien jaloux de sa sécurité, mainteneur d'un ordre sacré ; où ce n'est pas l'itinéraire des hommes ni l'addition des obstacles qu'ils franchissent, des distances qu'ils parcourent, mais le cycle des passions et la répétition des entités topographiques (Saloon, Rue, Forêt) où elles tournent sur elles-mêmes. Le shérif avait deux fils — ici encore — adoptifs : le plus doué, par mépris du poste d'adjoint, est devenu une sorte de hors-la-loi, Gun Hawk, chef de Sanctuary, tandis que l'autre, rechignant au poste qui lui échoue, garde envers son « frère » une haine intraitable. Après avoir vengé son père véritable (un ivrogne), Gun Hawk, poursuivi par son « frère » et par son père adoptif (un shérif qui fait son métier), retourne à Sanctuary, blessé par celui-ci, accompagné par un jeune tricheur qui, pour avoir été tiré d'un mauvais pas, le soigne et veille sur lui. Là, une femme, cadrée comme par une fenêtre qui la tiendrait curieusement à l'écart, est la spectatrice inefficace de son amant au bras invalide, bientôt gagné par une gangrène qu'elle semble déclencher au sortir de la seule nuit d'amour qu'on les voit passer ensemble. Quant au « fils », son obéissance consiste — comme, avec le génie en plus, chez Nicholas Ray — à tuer son « père » en duel, après l'avoir sorti de son lit de mort. Il est blessé au bras à son tour. Le cycle on le devine, poursuit sa courbe.

Ainsi ce western est-il moins l'illustration de cette histoire que le squelette de sa mise en scène : la pauvreté des moyens crée ici une abstraction qui arrondit les contours des personnages, cerne trop précisément leurs allées et venues, privilégie leur ombre, réduit leur espace vital à un no man's land troglodyte où ils viennent échouer. — Jean-Claude BIETTE.

Tambour battant

SYLVIA (L'ENQUÊTE) Film américain de GORDON DOUGLAS. *Scénario :* Sydney Boehm, d'après le roman de E.V. Cunningham. *Images :* Joseph Ruttenberg. *Musique :* David Raskin. *Chanson :* Paul F. Webster et David Raskin, chantée par Paul Anka. *Décors :* Hal Pereira et Roland Anderson. *Montage :* Frank Bracht. *Interprétation :* Carroll Baker (Sylvia West), George Maharis (Alan Maxling), Joanne Dru (Jane Philips), Peter Lawford (Frederic Summers), Viveca Lindford (Irma Olanski), Edmond O'Brien (George Stewart), Aldo Ray (Mr Jonas Karoki), Ann Sothern (Grace Argona), Lloyd Bochner (Bruce Stambord III), Paul Gilbert (Lola Diamond), Nancy Kowack (Shirley), Jay Novallo, Gene Lyons, Anthony Caruso, Val Avery, Alan Carney, Manuel Padilla, Majel Barrett, Shirley O'Hara. *Production :* Martin H. Poll. *Distribution :* Paramount.

Voici un film où tout est calculé pour satisfaire aux exigences commerciales les plus communes, où de ce fait les handicaps imposés au réalisateur apparaissent à peu près insurmontables — sujet rabâché, traitement banal du scénario, division monotone, répétitive, en scènes destinées à mettre en relief une dizaine d'acteurs réputés, infrastructure moralisatrice d'un conventionnalisme outrecuidant, dénouement d'une absolue platitude — et dans lequel pourtant, presque continûment, de façon éclatante en tout cas dans la première demi-heure, l'intérêt du spectateur est tenu en éveil tant par la qualité de l'interprétation, ce qui est déjà beaucoup, que par une invention formelle qui se manifeste aussi bien dans le *tempo* imprimé à chaque épisode que dans les détails de la composition plastique, le choix des attitudes et l'utilisation des décors — invention due au métier, à la routine ou à l'intuition, peu importe, et qui a nom « mise en scène ».

De cette notion, il a été fait à maintes reprises ces dernières années un usage abusif, tant pour rendre compte d'œuvres qui bénéficiaient par ailleurs d'autres atouts — et la mise en scène avait pour tâche d'abattre ces derniers à bon escient — que pour en magnifier d'autres au sujet desquelles il n'y avait peut-être pas grand-chose à dire, et que l'articulation des mots magiques parait d'une gloire fragile, illusoire, imméritée. Or, s'il est exact qu'en littérature, le pur et simple exercice de l'écriture (disons : *ex abrupto*) peut, dans certaines circonstances et limites, engendrer la constitution « de toutes pièces » d'un texte valable, le cinéma ne prête jamais à une création du même type : si elle n'est pas absolument exclue dans l'abstrait, la pratique, bien évidemment, s'y oppose. Il y a toujours en l'occurrence, dans tous les cas, mise en scène d'un matériau préalablement constitué (sauf à étendre la notion de mise en scène à la conception même du film : schéma, structure, découpage). A partir de ce matériau, quel qu'il soit, le travail du réalisateur peut aller de l'illustration primaire à une bonification de tous les instants. En particulier, une matière première médiocre, sans jamais donner naissance à un grand film peut se trouver si astucieusement ornée qu'elle plaise et divertisse.

C'est le mérite de Gordon Douglas de tirer souvent des situations les plus convenues des effets saisissants. Ces scènes attendues depuis belle lurette et décidément mal parties, il a le don, les centrant sur une mimique ou un changement de rythme, de les reprendre en main et de les mener tambour battant. Ainsi, cette enquête à mornes flashes-back et anecdote outrageusement mélodramatique (un milliardaire peu sympathique paye un détective pour éclairer le passé de sa fiancée, qu'il a tout lieu de croire louche, mais la jeune personne se révèle de plus en plus méritoire : tôt violée par un affreux beau-père, lancée avec un coquin de clergyman sur le grand chemin de la vie, lequel finit toujours au Mexique, haut lieu de perdition, prostituée volontaire pour aider une amie malade, se livrant enfin, et avec succès, à l'exercice longtemps différé de la littérature, mais oui...) recèle ici et là plusieurs bons passages dus à la remarquable utilisation de Carroll Baker et d'autres comme Ann Sothern, et à une mise en place ingénieuse où le sentiment exact des rapports entre distances et durées sublime le propos. C'est un cinéma de petites astuces et de grand métier, modèle de ces moutures de second ordre qui n'apportent strictement rien au septième art, sinon la confirmation du fait qu'un spectacle honnête et correct peut toujours résulter du traitement du pire sujet par un artisan talentueux. — Claude OLLIER.

Le cahier des textes

Le propre d'une légende est d'avoir la vie dure. Ainsi en va-t-il de la révolution contraire à l'art. Que n'a-t-on écrit à ce sujet ? Quelquefois sans doute avec raison. C'est que la colère dictait le déraisonnable. Et un refus entraînant, on mélangeait tout. Dès lors, on saisira l'importance du manifeste que vient de publier à Metz le groupe *Cinéma-Liberté*. Un préambule donne le ton : « *Nous ne dirons pas beaucoup. Et ce que nous dirons ne changera pas la face du monde. Mais nous le dirons sans complaisance et sans compromis.* » Et de poursuivre tout naturellement : « *Le cinéma français ne vient que tout récemment d'acquérir sa valeur avec le phénomène « Nouvelle Vague » qui représente à notre avis la tentative la plus féconde du cinéma contemporain. C'est le cinéma dans toute l'acceptation du terme : des vies multiples, acharnées, avides de savoir, de connaître, de découvrir. (...) C'est la vie même en gestation.* »

Dans le dernier numéro de *Film Quarterly*, Helen Van Dongen interroge : « *Who was Robert J. Flaherty ?* ». Douze pages suivent apportant maintes réponses contestables mais toutes passionnantes parce que sujettes à débat. En outre, la revue publie une étude remarquablement documentée sur la place des Noirs dans le cinéma américain contemporain. Du pain sur la planche des sociologues es 7e Art.

Ils s'étaient rencontrés à Gênes, au cours de la *Rassegna* consacrée au cinéma latino-américain et africain. Récemment, Albert Cervoni les a rassemblés autour d'un magnétophone. Jean Rouch et Sembène Ousmane parlent.

« *S.O. — Il y a un film de toi que j'aime, que j'ai défendu et que je continuerai à défendre, c'est* Moi un Noir. *Dans le principe, un Africain aurait pu le faire, mais aucun d'entre nous à l'époque ne se trouvait dans les conditions nécessaires pour le faire. Je crois qu'il faudrait une suite à* Moi un Noir. *Continuer — j'y pense tout le temps — l'histoire de ce garçon qui, après l'Indochine, n'a plus eu de boulot, finit en prison. Après l'Indépendance, que devient-il ? Est-ce que quelque chose aura changé pour lui ? Je ne crois pas. Un détail : ce garçon avait son certificat d'études, or il se trouve maintenant que la plupart des jeunes délinquants sont titulaires de leur certificat d'études. Leur instruction ne les sert pas, ne leur permet pas de se débrouiller normalement.*

J.R. — Mais j'ai failli tourner une sorte de suite à Moi un Noir. *Le retour au pays, un travail d'employé, etc. Je dois te dire une chose qui te fera ou ne te fera pas plaisir. Quand j'ai vu à Tours ton film* Borrom Sharret, *j'ai eu l'impression que ton personnage était le successeur central de* Moi un Noir...

S.O. — Ah, non. Il est très différent...

J.R. — Je veux dire que les deux personnages sont dans des situations assez semblables.

S.O. — Enfin, pour moi, il y a jusqu'à maintenant deux films qui comptent sur l'Afrique : le tien, Moi un Noir, *et puis* Come Back Africa, *que tu n'aimes pas. Et puis un troisième, d'un ordre particulier, puisque je veux parler des* Statues meurent aussi.

J.R. — Je voudrais que tu me dises pourquoi tu n'aimes pas mes films purement ethnographiques, ceux dans lesquels on montre, par exemple, la vie traditionnelle ?

S.O. — Parce qu'on y montre, on y campe une réalité mais sans en voir l'évolution. Ce que je leur reproche, comme je le reproche aux africanistes, c'est de nous regarder comme des insectes...,

J.R. — Comme l'aurait fait Fabre... Je vais prendre la défense des africanistes. Ce sont des hommes qu'on peut, bien entendu, accuser de regarder les hommes noirs comme des insectes. Mais alors ils seraient, si tu veux, des Fabre qui découvriraient chez les fourmis une culture équivalente, d'autant de portée que la leur.

S.O. — Souvent les films ethnographiques nous ont desservis...

J.R. — Ça, c'est vrai, mais c'est la faute des auteurs, parce que nous travaillons souvent mal. Il n'empêche que dans la situation actuelle nous pouvons livrer des témoignages. Tu sais qu'il y a une culture rituelle qui disparaît en Afrique : les griots meurent. Il faut recueillir les dernières traces encore vivantes de cette culture. Les africanistes, je ne veux pas les comparer à des saints, mais ce sont des espèces de malheureux moines qui se chargent de recueillir les bribes d'une culture basée sur la tradition orale et qui est en train de disparaître, une culture qui me paraît d'une importance fondamentale.

S.O. — Mais les ethnographes ne recueillent pas que les contes, les légendes des griots. Il ne s'agit pas que d'expliquer les masques africains. Prenons, par exemple, le cas d'un autre de tes films, Les Fils de l'eau. *Je crois que beaucoup de spectateurs européens n'y ont rien compris parce que ces rites d'initiation, pour eux, n'avaient aucun sens.*

J.R. — Normalement, en tournant Les Fils de l'eau, *je pensais que les spectateurs européens, justement, pourraient, par la vision du film, dépasser le vieux stéréotype voulant que les Noirs soient des « sauvages ». Tout simplement montrer que ce n'est pas parce que quelqu'un ne participe pas d'une civilisation écrite qu'il ne pense pas.*

Il y a aussi le cas de Maîtres fous, *un de mes films qui a été l'objet de discussions acharnées avec des camarades africains. Pour moi, c'est un témoignage sur la manière spontanée dont ces Africains que montre le film, sortis de leur milieu, se débarrassent de cette ambiance européenne, industrielle, citadine en la jouant, en s'en donnant la représentation. Je crois que des problèmes de diffusion se posent effectivement. J'ai montré le film un jour à Philadelphie, à un congrès d'anthropologie. Une dame est venue me trouver et m'a dit : « Est-ce que je peux avoir une copie ? » Je lui ai demandé pourquoi. Elle m'a répondu qu'elle était des Etats du Sud et... qu'elle voulait montrer... ce film pour montrer que... les Noirs étaient bien... des sauvages ! J'ai refusé. Tu vois que je t'ai fourni un argument.*

En accord avec les producteurs, la diffusion des Maitres fous *a été réservée à des cinémas d'art et d'essai, et à des ciné-clubs. Je crois, en effet, qu'il ne faut pas apporter de tels films à un public trop large, non informé, et sans présentation, sans explication. Je crois même que les gens de* Maitres fous *peuvent apporter, avec leur cérémonial si particulier, une addition primordiale à la culture mondiale. Par des procédés voisins, on peut contribuer dans l'avenir à résoudre le problème des inadaptés sociaux dans les villes.*

De *Filmcritica* (Rome) à *Film Ideal* (Madrid) : « *Un conseil à* Film Ideal *qui dans son dernier numéro a consacré des pages et des pages d'insultes à notre Pier Paolo Pasolini : tenez-vous au large et n'essayez pas de vous trouver* (cf. *Film Ideal*, numéro 138) *d'impossibles points de contact avec nous ou d'autres revues démocratiques. Il ne suffit pas de déclarer aimer les œuvres de Rossellini, Godard, Hawks ou Jerry Lewis, il faut encore savoir motiver ses choix, en rejetant les alibis commodes et en recherchant dans les raisons d'une telle option les composantes précises d'une action culturelle qui, même dans la situation espagnole étouffante d'aujourd'hui, peut être engagée, à condition d'abandonner le chantage et de recourir un peu plus au courage.* » Pour que le message ne s'égare point, nous transmettons donc.

Si le texte frise l'inconscience par son absence de rigueur, les photos, en revanche, justifient l'achat de *Playboy* (août). En effet, *The History of sex in cinema* d'Arthur Knight et Hollis Alpert qui en est à son quatrième chapitre (Les années 20 en Europe, décadence et délire) est fort bien illustrée. Par ailleurs, l'humour ne fait pas défaut, surtout dans la légende des photos. Ainsi, pour *Les Amours de Casanova* (corps nus, pêle-mêle, après une folle nuit d'orgie) peut-on lire : *a hard day's night*... Quelques pages auparavant, Larry Shaw dissipe le mystère entourant le tournage de *What's New Pussycat* en photographiant le strip-tease rose tendre de Paula Prentiss. — Albert JUROSS.

Leni et le loup

(Suite de la page 50.) Voici la composition de notre équipe. Six cameramen formaient l'équipe principale, ils étaient les seuls à avoir le droit de pénétrer dans le stade. Seize autres (huit caméramen en huit assistants) assuraient le tournage des épreuves qui avaient lieu ailleurs. A quoi il faut ajouter dix opérateurs non professionnels à qui j'avais demandé de se glisser, avec leurs petits engins, au milieu de la foule, pour filmer ses réactions. Donc, en tout trente-quatre personnes, qui durent suffire pour assurer le tournage de toutes les épreuves, dans tous les endroits où elles eurent lieu. Y compris la séquence en Grèce. Je puis vous jurer que mes opérateurs auraient bien voulu être un peu plus nombreux !...

Cahiers Certains ont dit que vous aviez été aidée, dans vos deux films documentaires, par Walter Ruttman.

Leni Riefenstahl Je n'ai jamais eu ni collaborateur artistique, ni collaborateur à la réalisation. On a dit en effet, et vous avez entendu dire, que M. Walter Ruttman, qui fit « Berlin », avait collaboré au « Triomphe de la Volonté », ainsi qu'à « Olympia ». Je réponds à cela que je connais bien — ou plutôt connaissais — M. Ruttman, mais qu'il n'a pas tourné un seul mètre de mes films « Triomphe de la Volonté » et « Olympia ». Lors du tournage de ces films, il n'était tout simplement pas là.

Cahiers Au sujet de ces deux films : que se passait-il exactement entre le projet et l'exécution ? Je veux dire : qu'est-ce qui vous guidait dans la concrétisation de votre idée de départ ? Rédigiez-vous un texte ? Une esquisse ? Un plan ?...

Leni Riefenstahl Ni pour « Triomphe de la Volonté », ni pour « Olympia », je n'ai écrit une page de texte. A partir du moment où j'avais bien en tête la représentation de mon film, le film, à l'instant, était né. La construction d'ensemble s'imposait. C'était purement intuitif.

Partant de cette idée, j'organisais puis répartissais l'équipe technique en fonction des différentes tâches, mais la véritable mise en forme commençait au montage. J'ai monté seule « Olympia », comme j'ai monté seule « Triomphe de la Volonté ». C'était nécessaire, car chaque monteur appose sur un film sa griffe propre. L'expérience montre que si on fait monter un film par deux ou trois personnes différentes, il est impossible qu'une harmonie quelconque se dégage. La nature de mes films exigeait qu'ils fussent montés par une seule personne. Et cette personne devait être celle qui avait en elle l'Idée du film, qui recherchait, précisément, une telle harmonie. D'un autre montage, l'harmonie ne serait pas née.

Pour « Olympia », j'ai passé, j'ai vécu un an et demi dans la salle de montage, ne rentrant jamais à la maison avant cinq heures du matin. Ma vie était liée au matériel et à la pellicule. Dans mes chambres de montage, je m'étais fait faire des cloisons en verre, de chaque côté desquelles je faisais pendre mes bandes qui descendaient jusqu'au sol. Je les suspendais les unes à côté des autres, bien régulièrement, et j'allais de l'une à l'autre, et d'une cloison à l'autre, pour les regarder, les comparer, pour vérifier leur accord dans l'échelle des cadres et des tons. Ainsi, à la longue, et comme un compositeur compose, j'ai tout fait s'accorder dans le rythme.

Mais j'ai dû effectuer beaucoup d'essais. J'ai fait et j'ai défait. Tantôt je changeais un détail en fonction de l'ensemble, tantôt tout l'ensemble en fonction d'un détail, car je partais toujours de l'un pour revenir à l'autre. Ainsi, je pus établir qu'à partir d'un même matériau, monté différemment, le film n'avait plus aucune efficience. Que la moindre chose fût changée, inversée, et l'effet se perdait. Ce fut donc un combat continu que je dus livrer pour aboutir à ce que je voulais : que le film réussît à avoir, muet, une efficacité dramatique. Pour le reste, je vous renvoie à ce que j'ai dit, concernant les rapports entre le montage et l'architecture du film.

Cependant, je vais tâcher de préciser certaines choses, bien que tout cela soit très dur à expliquer. Il en va un peu comme des fondations d'une maison. Il y a d'abord le plan (qui est en quelque sorte l'abrégé, le précis de la construction), le reste est la mélodie. Il y a les vallées, il y a les hauteurs. Il y a ce qui doit s'enfoncer, il y a ce qui doit planer. Et maintenant je précise autre chose : c'est que, dès le montage image, je pense au son. J'en ai toujours en moi une représentation, et je prends toujours toutes les précautions pour que jamais le son et l'image n'en viennent à représenter plus de cent pour cent · l'image est-elle forte ? Le son doit rester à l'arrière-plan. Est-ce le son qui est fort ? Alors l'image doit s'effacer devant lui. C'est là une des règles fondamentales que j'ai toujours observées.

Cahiers Vous avez dit tout à l'heure que « La Lumière bleue » préfigurait votre destin. Voulez-vous préciser ce que vous entendiez par là ?

Leni Riefenstahl Je pensais à ceci : dans « La Lumière bleue », je jouais le rôle d'une enfant de la nature qui, dans les nuits de pleine lune, s'élève jusqu'à cette lumière bleue, image d'un idéal, d'une aspiration rêvée, d'une chose à quoi chaque être, surtout lorsqu'il est jeune, voudrait ardemment atteindre. Or lorsqu'on détruit son rêve, Yunta en meurt. J'ai dit par là mon destin. Car c'est cela qui s'est accompli, beaucoup plus tard, en moi, après la guerre, lorsque tout s'écroulait sur nous, lorsque je fus privée de toute possibilité de créer. Car l'art, la création, c'est ma vie, et on m'en priva. Ma vie, ce devint un tissu de rumeurs et d'accusations au travers desquelles je devais me frayer un chemin ; qui toutes se révélèrent fausses, mais qui me privèrent pendant vingt ans de ma création. J'ai essayé d'écrire, mais c'est faire des films que je voulais. J'ai essayé de faire des films, mais je n'ai pas pu. Tout fut toujours réduit à néant. Seule ma vocation demeurait. Oui, à ce moment-là, je suis morte.

Mais si j'ai pu renaître, j'en dois remercier le sort qui en 1956, me conduisit en Afrique. Là, j'ai retrouvé mon ardeur et ma force vitale d'autrefois.

Cahiers Au début de la guerre, vous avez commencé un film : « Tiefland. »

Leni Riefenstahl Peu avant la guerre, je préparais « Penthésilée ». Au début de la guerre, je commençai « Tiefland ». Pourquoi j'ai fait « Tiefland », pourquoi le tournage s'est prolongé et, finalement, interrompu : je vais vous le dire.

Lorsque la guerre éclata, on m'offrit de faire de très importants films politiques. Le Dr Goebbels voulait que je fasse un film sur la presse qui aurait eu pour titre : « Sieg der Grossmacht » (« Victoire de la puissance »), et j'avais également été pressentie pour faire des films sur le front de l'Ouest. J'ai refusé. J'avais de bonnes raisons. A la suite de cela, j'ai pris le parti de m'enfuir dans les anciens âges romantiques. J'ai pris une vieille pièce espagnole et un opéra d'Eugen d'Albrecht comme prétexte pour « Tiefland ». Mais pour ce romantique et inoffensif opéra montagnard, on me refusa absolument les appuis qu'on m'eût volontiers accordés pour les autres films. De toute façon : tout allait à la guerre. Aussi dus-je souvent interrompre mon travail, et une fois, pendant deux ans. Puis je dus laisser partir les gens que j'avais avec moi. Un à un. Bientôt je n'eus plus personne. Et ce fut ainsi que la guerre arriva à son terme avant que mon film n'arrive au sien.

Cahiers Depuis la guerre, avez-vous vu beaucoup de films ?

Leni Riefenstahl Je continue à aller très peu au cinéma. Peu après la guerre, j'ai vu « Jeux Interdits » de René Clément, qui m'a bien plu. J'aimais les films de Cayatte. Mais j'aime surtout Clouzot. Il y a aussi un autre film que j'ai beaucoup aimé : « Le Journal d'un curé de campagne », de Robert Bresson. En ce qui concerne la Nouvelle Vague, je n'ai à peu près rien vu, sauf « A bout de souffle », qui m'a énormément plu.

une afrique fantôme

Cahiers Depuis la guerre, qu'avez-vous fait ?

Leni Riefenstahl C'est très simple : 45-48 : divers camps et prisons. De 49 à 53, je mène le combat pour ma réhabilitation et je récupère à Paris et à Rome mes films dispersés (mais à Rome il m'arrive un malheur : le négatif de « Triomphe de la Volonté » disparait comme par enchantement dans le train). En 51-52, j'établis la version italienne de « La Lumière bleue », avec un nouveau montage et une nouvelle musique. En 54, tournée en Allemagne et en Autriche pour présenter « Tiefland ». En 1955, je réussis à préparer le tournage d'un film

de montagne en couleur, mais l'opération échoue. En 1956, c'est l'Afrique ; en 1957, l'Espagne (où j'écris trois scénarios : « Trois étoiles au manteau de la Madone », « Sol y sombra » et « Danse avec la mort ») ; en 1958-59, je fais une tournée en Allemagne avec « Olympia ». En 1960 je suis à Londres où j'écris, avec deux scénaristes anglais, un remake de « La Lumière bleue », transformé en ballet. En 1961, c'est de nouveau l'Afrique ; en 1962-63, toujours l'Afrique et en 1964, je tombe sur vous, qui m'interrogez, à Berlin, puis à Münich, mais jamais sur l'Afrique. Pourquoi ?

Cahiers Nous y viendrons tout à l'heure. Pour le moment, j'aimerais bien que vous me parliez de ces deux grands projets qui échouèrent : « Penthésilée », et « Voltaire et Frédéric ».

Leni Riefenstahl Bon. L'histoire de « Penthésilée » eut une raison d'être particulière. A l'époque où, toute jeune encore, j'ignorais que je deviendrais un jour cinéaste et me voyais rester danseuse pour la vie, je fis la connaissance de Max Reinhardt. Dès qu'il m'aperçut, il s'écria : « J'ai enfin trouvé ma Penthésilée ! » A l'époque, je ne savais pas du tout ce dont il pouvait bien s'agir, mais j'entrepris de me renseigner, et je sus alors qui était la Reine des amazones, et qui était Heinrich von Kleist. Dès lors, je commençai à lire sérieusement tout ce qui concernait cette reine, aussi bien chez Kleist (dont je lus le reste, pendant que j'y étais) que chez les Anciens. Je lus donc beaucoup, et ce que je lus était très curieux et très remarquable. D'autant plus que j'avais éprouvé d'emblée un sentiment particulier : Penthésilée et moi formions une entité indivisible. Chacun de ses mots, chacune de ses expressions, chacune de ses existences, il me semblait les avoir moi-même déjà vécus.

C'est alors que je fis la connaissance d'un second metteur en scène de théâtre : Tairoff (qui venait de mettre en scène « Girofle-Girofla ») ; et Tairoff, lui aussi, dès qu'il me vit, s'écria : « Penthésilée ! »... Décidément... Or, à ce moment-là, il était déjà question de réaliser un « Penthésilée » que j'aurais interprété, mais c'eût été un film muet. Le film à mon avis perdait sa raison d'être, car ce qu'il y a de plus beau dans « Penthésilée », tient à la langue d'Heinrich von Kleist. Pourtant, mon idée demeurait, et, après « La Lumière bleue », j'envisageai de la concrétiser. Tourner « Penthésilée » devint mon plus grand désir.

Il fallut des années pour que les choses commencent à prendre tournure. Mais à la fin, j'avais tant vécu avec cette histoire que je me sentais mûre pour lui donner son style propre. Je suis persuadée que l'on peut faire passer intégralement la « Penthésilée » de Kleist dans un film. Un moment j'eus l'idée de filmer la pièce dans une version réduite, mais non : il faut tout garder. En tant que pièce, elle est faite pour l'oreille. En tant que film, elle peut être concrétisée dans une architecture stylisée qui donne toute sa résonance au verbe. La représentation que je me fais de « Penthésilée » appelle une action de l'image, du décor, du cadre, qui soit l'équivalent du vers : une unité rythmique.

Connaissez-vous le film d'Emil Jannings d'après Kleist, justement : « La Cruche brisée » ? C'est un excellent exemple de tout ce qu'il ne faut pas faire. Le film commence, de façon réaliste, dans une chambre. Mais quand vous montrez une chambre ordinaire dans un film, avec des meubles ordinaires, dont un lit, et que sur le lit il y a un homme qui tout à coup se met à parler en vers, vous avez une rupture qui fiche tout par terre. Au contraire, il devrait être possible dans « Penthésilée », avec le recul qu'implique la pièce dans les temps anciens, de faire correspondre le vers à l'esprit du temps, tel du moins que nous l'imaginons dans la recréation mythique. Celle-ci autorise la représentation sur-dimensionnelle de la stylisation, dans l'esprit même où le vers lui aussi constitue une stylisation. Dès lors on peut obtenir l'unité, l'harmonie : ce que je cherche.

Je ne vois pas pour autant le film en décors de studio. Je vois la nature. Mais une nature magnifiée. Il y aurait par exemple le soleil, le vrai soleil, mais dix fois plus gros. Un arbre, un vrai arbre, avec des branches, mais grossi deux fois. Et au milieu de tout cela, le visage, et les personnages, mais chacun à un autre niveau. Et sans jamais oublier que la langue, elle aussi, doit composer avec les images en vue de l'harmonie.

Et maintenant : « Voltaire et Frédéric ». Il s'agit là d'un autre projet très cher, et que je fis avec la complicité d'un ami très cher : Jean Cocteau. Je fis sa connaissance peu après la guerre, à Kitzbühel, où il était venu se reposer, et je fus très heureuse lorsqu'il me dit qu'il aimait mes films. Une amitié se développa entre nous, et même un début de collaboration puisqu'il réalisa l'adaptation française des dialogues de « Tiefland ». Après que nous nous fûmes rencontrés quelques autres fois, tant à Münich qu'à Paris, il me fit part d'une merveilleuse idée : « Leni, je voudrais réaliser sous votre direction un désir que j'ai depuis longtemps. J'aimerais beaucoup jouer un double rôle : celui de Voltaire et de Frédéric le Grand, et disons que le film aurait pour titre : « Voltaire et Frédéric ».

Je fus enthousiasmée. Nous commençâmes aussitôt à construire la chose, et un échange de lettres se développa entre nous à ce sujet. Les siennes étaient signées Voltaire et Frédéric, et, parfois, Voltaire, Frédéric et Jean, ce qui lui donnait l'impression de jouer trois rôles au lieu de deux. Bientôt, nous commençâmes à écrire le scénario. Je le rencontrai pour cela sur la Riviera et nous nous mîmes à écrire. Notre idée était de faire un film qui aurait pour arrière-plan les rapports germano-français (cette prétendue haine franco-allemande) exprimés sous une forme légèrement parodique. Malheureusement la mort n'a pas laissé à ce maître merveilleux le loisir de mener notre projet à bonne fin.

Cahiers Maintenant, je vous pose la question sur l'Afrique. Qu'y avez-vous fait, qu'y comptez-vous faire ?

Leni Riefenstahl Lorsque le cinéma me devint pratiquement interdit, je commençai à faire de la photo. Et, lorsque je découvris l'Afrique, je n'en fis plus qu'en fonction de mon intérêt pour l'Afrique. Je l'abordai par le Kenya et le Tanganyika. Je fus envoûtée. Je commençai dès lors à écrire avec un ami une fiction documentaire : « Cargaison noire », dont le thème était le trafic contemporain des esclaves. Je soumis ce projet à la société anti-esclavagiste de Londres.

J'avais d'ailleurs eu une petite mésaventure. Nous voyagions avec des forestiers vers le Kenya du Nord pour y repérer des décors quand notre Landrover tomba au fond du lit desséché d'une rivière. J'eus une double fracture du crâne et les côtes brisées. Je dus rester quelque temps à l'hôpital de Nairobi.

C'est là, dès ma convalescence, que je poursuivis l'écriture du scénario. Tout alla vite et, dès l'automne 56, nous étions prêts à commencer. Nous en étions aux prises d'essai quand un autre malheur arriva : la guerre de Suez. Tout notre équipement se trouvait sur un bateau qui mit deux mois pour franchir le canal. Lorsqu'enfin nous le récupérâmes, la saison des pluies était là. Il fallut nous déplacer. Nous dûmes faire 2 000 km, avec nos voitures, de l'Océan Pacifique jusqu'au Congo, mais le voyage nous coûta tant de temps et d'argent que, lorsque nous arrivâmes sur place, il ne nous restait plus d'argent pour faire le film. Je pris donc l'avion pour l'Allemagne, pour traiter avec une maison de distribution, avec l'aide de mon associé. Mais j'appris à mon arrivée que celui-ci venait de tomber avec son auto au fond d'un ravin, en Autriche. Il devait rester plusieurs mois à l'hôpital, entre la vie et la mort. Mon plan avait échoué.

Mais je gardais avec moi la nostalgie de ce pays, je fis d'autres plans, et, en 1961, je repartis. J'avais trouvé de nouveaux amis avec qui je devais faire un documentaire sur le Nil. J'en profitai pour connaître l'Ouganda, le Soudan et l'Afrique Orientale. Lorsque je revins en Allemagne, pour mettre au point l'expédition définitive, tout était en bonne voie. Malheureusement, le lendemain de mon arrivée à Berlin, le mur commençait à s'édifier. Mon associé avait des affaires à Berlin. Elles en subirent le contrecoup. La source d'argent était de nouveau tarie.

Aujourd'hui, en novembre 64, j'achève ici, à Münich, les préparatifs d'une autre expédition. Objet : le Soudan. Durée de tournage : de novembre 64 à juin 65. Mais j'ai dû me résigner au 16 mm.

Tout cela représente un travail énorme, épuisant, infernal, mais c'est ainsi que ma vie recommence.

Le départ est pour après-demain. (Propos recueillis au magnétophone et traduits de l'allemand par Michel Delahaye.)

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 28 juillet au 31 août 1965

12 films français

L'Amour à la chaîne. Voir, dans ce numéro, scènes coupées, page 38, et critique, page 57.

Les Baisers, film à sketches de Bernard Toublanc-Michel, Charles L. Bitsch, Claude Berri, Bertrand Tavernier, Jean François Hauduroy. Voir critique dans notre prochain numéro.

Le Commissaire mène l'enquête, film à sketches de Fabien Collin et Jacques Delile, avec Dany Carrel, Claude Cerval, Jacques Dacqmine, Paul Frankeur, Henri-Jacques Huet, L. Saint-Simon, Georges Rivière, Robert Hossein, Béatrice Cenci, Mario David, Pascale Roberts, Daniel Emilfork. — Trois sketches sur trois idées de meurtre chez trois couples. Trois acteurs : Mario David, Jean-Jacques Huet, Georges Rivière. Mais deux réalisateurs seulement pour faire de trois courts métrages un long sans intérêt. Au terme de son enquête, le commissaire (Paul Frankeur) peut classer définitivement les dossiers. — J.-P. B.

La Corde au cou, film de Joseph Lisbona, avec Jean Richard, Dany Robin, Félix Marten, Magali Noël, Claude Mann, Estella Blain, Paul Frankeur. C'est toujours le même commissaire qui mène l'enquête : Paul Frankeur. Il se demande un peu : « Mais qui a tué Clara ? » Comme chez Hitchcock en effet, on s'est acharné sur cette pauvre fille ; coups, poison, strangulation, rien ne lui a été évité. Mais Félix Marten en psychanalyste, c'est quand même une bonne idée. — J.-P. B.

L'Enfer dans la peau (*La Nuit la plus longue*), film de José Bénazéraf, avec Alain Tissier, Virginie de Salem, Willy Bragio, Yves Duffaut, Annie Josse. — Nous sommes loin des renversements et appariements pervers de « Sessanta nove e mezzo »... Bénazéraf — comme tout véritable auteur, dira Juross — se suit et ne se ressemble pas. Mais il a la rage au ventre, le vice du cinéma dans la peau : sans idées, sans scénario ni dialogues (ou plutôt, avec des dialogues tirés de « Durée et Simultanéité » de Bergson), il filmera tout de même ce néant qui après tout est peut-être son propos suprême avec l'opiniâtreté et la dignité d'un pêcheur en plein désert. A retenir — exigence du commerce ou obsession métaphysique de la présence de l'auteur à l'œuvre ? — l'apparition de Bénazéraf lui-même comme patron occulte et spectateur du strip-pantomime de deux lesbiennes. — J.-L. C.

Eve et les bonnes pommes, film de Claude Sendron, avec Lyana Djeder, James Bruno. — La seule note comique réside dans les difficultés que le réalisateur rencontre, dans ce film de nudiste, lorsqu'il veut cacher par maints artifices ce qui excite les ciseaux de la censure. — A.J.

La Fabuleuse Aventure de Marco Polo, film en 70 mm et en couleur de Denys de la Patellière, avec Horst Bucholtz, Akim Tamiroff, Elsa Martinelli, Robert Hossein, Orson Welles, Massimo Girotti, Anthony Quinn, Omar Shariff, Bruno Cremer, Jacques Monod, Taha. — Une « folie » historico-évangélique, imaginée par un super-producer à idées. Raté mais touchant, outre qu'il reste quand même quelque chose de ce qu'aurait pu être le monstre, s'il eût été mené à terme — et par un autre. — M.D.

Je vous salue Mafia, film de Raoul Lévy, avec Eddie Constantine, Henri Silva, Elsa Martinelli, Micheline Presle, Jack Klugman, Michel Lonsdale, Karl Studer. On tient les producteurs pour des cinéastes empêchés et qui vengent ou rachètent cette impuissance en créant par personne interposée. Lévy franchit le pas. Il le fait avec une certaine prudence, avec une certaine humilité qui sont tout à son honneur. *Je vous salue Mafia* n'est pas l'ambition égarée d'un démiurge. Ni d'ailleurs la première copie d'un écolier. C'est, loin de toute fanfaronnade policière, le (timide) essai d'un renouvellement du genre. Le tueur y est montré victime de lui-même avant tout, de son honnêteté ou de ses sentiments. Le meilleur du film est l'insolite de cette description attentive de deux hommes du métier, pris sur le vif tout au long des temps morts de ce métier. Si les acteurs ne sont pas toujours « dirigés », mais laissés à leur jeu, on reconnaît la main du producteur à la sûreté de leur choix. Il faudra reconnaître aussi celle du cinéaste au ton désenchanté du film, et son audace au fait qu'il s'attache à rendre plutôt des ambiances que des actions, plutôt un état d'esprit, un paysage mental. En exergue, une citation du *Gendarme de Saint-Tropez* dit qu'il est temps de laisser les esbrouffes du spectacle pour les sentiers de la vie. J.-L. C.

Le Lit à deux places, film à sketches de Jean Delannoy et François Dupont-Midy, avec Sylva Koscina, France Anglade, Margaret Lee, Jean Richard, Michel Serrault, Darry Cowl, Jean Parédès, Denise Gence, Jacques Charon. — Quand ce lit — symbole incontesté ou bien de l'élévation d'esprit ou bien de la grande fatigue de Delannoy — n'est pas occupé, le film n'a aucun intérêt ; il n'en a pas plus quand il l'est. — J.-L. C.

Marie-Chantal contre le docteur Kah, film de Claude Chabrol. Voir critique dans notre prochain numéro.

Pas de caviar pour tante Olga, film de Jean Becker, avec Pierre Brasseur, Sophie Daumier, Pierre Vernier, Francis Blanche, Dora Doll, Noël Roquevert, Pierre Bertin, Christian de Tillière, Colin Mann, Nina Demestre, Nico Stefanini, Rellys. — Ce n'est pas qu'il soit bien fameux, mais le ton est trouvé, c'est déjà ça. Dans le genre le plus morbide et le plus fréquenté du cinéma français : la « comédie » à sous-bois policier, Jean Becker vient de réussir l'un des rares films visibles, c'est-à-dire ni trop piteux ni trop ridicule. Il le doit non pas au terrain choisi, tout aussi plat qu'à l'ordinaire, mais aux accidents qu'il a su y essaimer : une galerie de personnages assez inédits dans leur convention, et qui donnent à leurs acteurs l'occasion de leur meilleur numéro depuis belle lurette : Brasseur en anar lyonnais, Roquevert en valet grand-style (son quasi seul emploi), Bertin en grand soyeur ruiné, Blanche en traître... Ce défilé de portraits nous ramène à la « belle époque » de la comédie française, pas si loin de Clair. — J.-L. C.

Un Mari à prix fixe, film de Claude de Givray. Voir critique dans notre précédent numéro.

11 films américains

Calamity Jane (*La Blonde du Far West*), film en couleur de David Butler, avec Doris Day, Howard Keel, Allyn McLerie, Philip Carey, Dick Wesson, Paul Harvey, Chubby Johnson, Gale Robbins, Francis McDonald, Oliver Blake, 1953. — Version musicale et essoufflée des aventures de Calamity Jane et Bill Hickok. La légende est masquée par une intrigue amoureuse dénuée d'intérêt et par une mise en scène et une direction d'acteurs aussi théâtrales que possible. Seul problème : pourquoi la Warner, qui a tant de westerns à ressortir (Walsh, Curtiz, Enright), se donne-t-elle la peine de sortir celui-ci, vieux de douze ans ? — P. B.

Doctor Syn Alias the Scarecrow (*Le Justicier aux deux visages*), film en couleur de James Neilson, avec Patrick McGoohan, George Cole, Tony Britton, Sean Scully, Geoffrey Keen, Eric Flynn, Michael Hordern, Jill Curzon, David Buck. — Pasteur le jour, le Dr Syn revêt la nuit la défroque d'un épouvantail pour diriger une bande de contrebandiers qui volent les riches pour distribuer aux pauvres. Après Robin des Bois et Rob Roy, Disney poursuit sa *quête* des bandits au grand cœur, mais de Ken Annakin à Neilson, le produit ne s'est pas amélioré. Un décor et une ambiance à la *Moonfleet*, réduits au rang de bric-à-brac de grenier pour adolescent nostalgique. — M.D.

Fate Is the Hunter (*Le Crash mystérieux*), film de Ralph Nelson, avec Glenn Ford, Nancy Kwan, Rod Taylor, Suzanne Pleshette, Jane Russell, Nehemiah Persoff, Robert Wilke, Dort Clark, Robert Simon, Max Showalter, Dorothy Malone, Mark Stevens, Wally Cox, Constance Towers, Howard Saint-John, Bert Freed, Mary Wickes. — Un médiocre sujet (la réhabilitation d'un pilote mort dans une catastrophe aérienne, et que la rumeur publique rend responsable). Excellents acteurs. Dans l'origine de la catastrophe réside la seule idée du film : c'est une tasse de café qui, renversée, a provoqué le court-circuit des appareils de contrôle. Une très belle photo de Krasner et Dorothy Malone, dans un petit rôle, méritent cependant le dérangement. Profitons de ce film pour éclaircir un mystère : Max Showalter et Casey Adams ne font qu'un. — P. B.

None But the Brave (*L'Ile des braves*), film en scope et en couleur de Frank Sinatra, avec Frank Sinatra, Clint Walker, Tommy Sando. Type même du grand sujet humanitaire, rêvé par un incapable. C'est ce qu'on commence par se dire. Mais on finit par s'attacher au film, naïf, parfois prenant, avec de touchantes ambitions de complexité. On finit par deviner ce qu'on aurait pu faire de cette saga anatabanesque dans laquelle deux sections ennemies, isolées dans une île, exclues de la guerre, refont ou défont celle-ci pour leur propre compte. — M. D.

Requiem For a Gunfighter (*Le Glas du hors-la-loi*), film en couleur de Spencer Gordon Bennet, avec Rod Cameron, Stephen McNally, Mike Mazurki, Dick Jones, Olive Sturges, Chet Douglas, Tim McCoy, John McBrown. — Un autre Bennet, non le meilleur. La triste histoire du tueur qui, à la suite d'une méprise, devient juge pour faire plaisir aux braves gens d'une petite ville régie par un tyranneau. Etrange manière de rendre justice, ou la loi du revolver. Pour éliminer ce rival, notons que les tueurs cachent un serpent dans les fontes de sa selle. — J.-P. Bt.

Robinson Crusoë On Mars (*Robinson Crusoë sur Mars*), film en Scope et en couleur de Byron Haskin, avec Paul Mantee, Victor Lundin, Adam West. — On pourrait croire à un remake du célèbre film de Buñuel. Il n'en est rien. Vendredi et le singe affublés d'un scaphandre interplanétaire bénéficient du paternalisme habituel à ce genre de production du dimanche. Décors, transparences et truquages peuvent amuser de temps en temps. — J.-C. B.

Sex and the Single Girl (*Une vierge sur canapé*), film en Scope et en couleur de Richard Quine. Voir critique dans notre prochain numéro.

A Very Special Favor (*Le Coup de l'oreiller*), film en couleur de Michael Gordon, avec Rock Hudson, Shawn. — De même que *Sex and the Single Girl* (côté Amérique), et *Casanova* et *Les Poupées* (côté Italie), c'est une nouvelle mouture du vaudeville à culottes psychanalytiques. Tandis que la série italienne joue de pseudo transgressions destinées à exorciser un climat de frustration, l'américaine joue de pseudo frustrations destinées à exorciser une pseudo liberté qui tourne à l'impuissance. Ici, les ficelles de la comédie classique (type coup terrible), servent de première trame à ces nouvelles variations dont on pourrait à la rigueur tirer quelque chose à condition d'avoir quelques idées, et de prendre une distance de quelques degrés. Ce n'est pas le cas. Le seul mérite du film (si le spectateur, lui, prend sa distance) est de laisser transparaître un peu de ce climat de dégénérescence sexuelle U.S., si magistralement traité par Hawks. — M. D.

Viva Las Vegas (*L'Amour en quatrième vitesse*), film en couleur de George Sidney, avec Elvis Presley, Ann-Margret, Cesare Danova, William Demarest, Nicky Blair, Ivan Triesault. — Presley pilote de course. Soient cinq minutes sans délire et sans souci, les cinq dernières, bien entendu. Avant d'en arriver là, nous aurons vu Presley en serveur de charme acharné à séduire Ann-Margret dont la cuisse s'enveloppe petit à petit. La belle enfant n'aime pas les compétitions automobiles. Presley sera fort. Il triomphera ; et ravira la jeune fille tremblante, et bientôt convaincue. Elle chante aussi, d'ailleurs, à la manière de Marilyn, à la manière de Peggy Lee. Bref, l'art du « camp ». — J.-P. Bt.

Von Ryan's Express (*L'Express du colonel von Ryan*), film en couleur de Mark Robson, avec Frank Sinatra, Trevor Howard, Raffaella Carra, Brad Dexter, Sergio Fantoni, Michael Saint-Clair, John Leyton. — Après l'omnibus de Lancaster, voici l'express de Sinatra, locomotive comme une autre, qui permet à la poussive machine hollywoodienne d'aligner de monotones rails, d'enfiler les mêmes wagons de perles, de tirer l'éternel convoi des bons sentiments bellicistes. Quant au mécanicien de ce train-train, il confond comme à son habitude puissance et chevaux-vapeur, efficacité et surmenage. — A. J.

Young Cassidy (*Le Jeune Cassidy*), voir critique dans ce numéro, page 58.

8 films italiens

La bugiarda (*Le Partage de Catherine*, ou *Une fille qui mène une vie de garçon*), voir critique dans ce numéro, page 59.

Casanova 70 (*Casanova*), film en couleur de Mario Monicelli, avec Marcello Mastroianni, Virna Lisi, Marisa Mell, Michèle Mercier, Enrico Maria Salerno, Liana Orfei, Guido Alberti. — Le délirant Mastroianni en maniaque de la jouissance menacée, de l'étreinte mortelle, vaut à cette réincarnation critique de *Casanova* quelques beaux *moments* qu'un Risi eut moins étirés. La nécessaire et constante surenchère dans l'intensité des périls et leur fabrication aboutit, elle, à une impuissance sans remède. Mais il faut voir Marcello danser le tango de la mort dans le château de Barbe-Bleue. — J.-L. C.

La costanza della ragione (*Avec amour et avec rage*), film de Pasquale Festa Campanile, avec Catherine Deneuve, Samy Frey, Enrico Maria Salerno, Norma Bengell, Romolo Valli, Salvo Randone, Carlo Palmucci, Raffaella Carra. — Bruno (Samy Frey), un jeune syndicaliste, ne prendra conscience du monde extérieur qu'après la mort de la douce jeune fille blonde qu'il aime : Lori (Catherine Deneuve), quand il apprendra le lourd secret qu'elle n'osait lui révéler : que vierge, il y a belle lurette qu'elle ne l'était plus. Il tentera de réparer le mal qu'il a fait. Avec beaucoup de poésie, Lori aurait représenté la pureté, l'idéal. Mais cet amalgame de néo (christianisme, socialisme, vérisme) fait de cette mort un sacrifice barbare et de la sociologie un populisme paternel et véreux. Un peu d'amour, de mort, de politique, de religion, cette recette truquée, décidément, n'est pas bonne ; Preminger, déjà, s'y était cassé le nez. — J.-P. B.

Hercule invincible, film en Scope et en couleur de Al Wordl, avec Dan Vadis, Ken Clark. — Cet Hercule ? En fait, un Ursus. Mais qui est Al Wordl ? La fin du film, et son déluge volcanique, vient mettre un peu de mouvement et de couleurs dans cette guimauve mauve. — J.-P. B.

Italiani brava genti (*Marcher ou mourir*), film de Giuseppe De Santis, avec Arthur Kennedy, Gianna Prokhorenko, Peter Falk, Raffaela Pisu, Tatiana Samoilova, Andrea Checchi, Gino Pernice. — Le cinéma des larmes n'est pas au bout de son rouleau. Et De Santis non plus. On pouvait espérer qu'après avoir goûté au riz amer du naturalisme gélatineux, le beau Giuseppe ne se laisserait plus prendre aux

pièges des chasses sans queue ni fin. Pour nous résumer, disons que les fascistes italiens n'aimaient guère la neige soviétique et que Malaparte n'était plus leur frère depuis belle lurette lorsqu'ils jetaient leurs armes à la forge. De Santis ? Kaput. — G.G.

Le pistole non discutono (*Mon colt fait la loi*), film en Scope et en couleur de Mike Perkins, avec Rod Cameron, Engel Aranda, Horst Frank, Andrew Ray, Nick Palmer, Hans Nielsen, Andrea Aureli, Vivi Bach, Kay Fischer, Paul Smith. — L'histoire présente Pat Garrett à la recherche de Billy Clayton (et non the Kid). Ce Billy, tout de noir vêtu comme le voulait jadis la tradition, est un fanatique lecteur de la Bible. Mais cela ne révèle pas l'identité (latine?) du réalisateur. — P.B.

Sfida a Rio Bravo (*Jennie Lees ha una nueva pistola, Duel à Rio Bravo*), film en Scope et en couleur de Tulio Demicheli, avec Guy Madison, Madeleine Lebeau, Carolyn Davis, Olivier Hussenot, Fernando Sancho, Massimo Serato, Gerard Tichy. — Parallèlement à une avalanche de peplums tous aussi déprimants les uns que les autres, il y une avalanche de westerns de même origine et de même qualité. Seuls les héros changent. Ici, c'est Wyatt Earp, le légendaire shérif de Dodge City. On n'ose même pas citer les antécédents de ce héros, tant ils accablent ce pauvre Demicheli. — P.B.

Le voci bianche (*Le Sexe des anges*), film en Scope et en couleur de Pasquale Festa Campanile et Massimo Franciosa, avec Anouk Aimée, Jean Tissier, Sandra Milo, Vittorio Caprioli, Claudio Gora, Graziella Granata, Philippe Leroy, Barbara Steele, Jeanne Valerie, Leopoldo Trieste, 1963. — Excitante est l'idée d'une description du microcosme des castrats : le duo célèbre des scénaristes Franciosa et Campanile en ont tiré l'excellent scénario que n'auraient pas manqué de filmer mieux qu'eux Chabrol ou Rossellini... Mais leur échec est sans équivoque : les auteurs n'ont pas su ou pas osé trancher entre le premier degré (le problème des castrats au XVIII[e] siècle) et le second (celui des tantes dans l'Italie contemporaine). — J.-P. B.

2 films allemands

Espionnage à Bangkok pour U 92, film en couleur de M. T. Kohler, avec Horst Frank, Thomas Alter, Serge Nubret. — L'Allemagne et son attirance vers l'exotisme nous mènent une fois de plus en Inde à la recherche d'un trésor. On annonce la prochaine mission de cet agent spécial au Mexique. Tristes tropiques. — J.-P. B.

Les Evadés de Berlin, film de Will Tremper, avec Christian Doermer, Suzanne Korda. — On a fait exactement tout ce qu'il fallait faire pour ôter toute crédibilité au sujet — lequel pourrait être par ailleurs une mine à grands films politiques. Il arrive pourtant qu'un ou deux moments sonnent juste, ou presque. Sans doute ceux où les acteurs pensaient à autre chose qu'au film. — M.D.

1 film brésilien

La Fille dans le filet, film de G.C. Pons, avec Lily Mantovani, Alberto Puschel, Milton Riberro, Aurora Duarte, 1962. — Théoriquement, il s'agirait d'une réquisition d'or par un officier et sa troupe dans un village brésilien. Mais l'or, mon cul, comme dirait Zazie. En fait de cul, quoique brésilien (pays de la « pampa »), le réalisateur semble plus se préoccuper d'autres zones dites, utilitairement, mammaires, ce qui ne serait d'ailleurs pas pour nous déplaire si l'œuvre était moins bâclée. — J.-P. B.

1 film danois

A en fremmer banker pä (*L'Etranger frappe à la porte*), film de Johan Jacobson, avec Birgitte Federspiel, Preben Lerdoff Rye. — Ça se passe en 1947. Curieusement, c'est exactement réalisé dans le style de l'époque, un peu dans le ton des films noirs français. On se permet bien sûr des petites choses qu'on n'eût pas osé alors (la mise en position du démasquage du bourreau), mais cela ne fait que prolonger la ligne des fausses audaces de ce temps, celle aussi des sujets érotico-engagés qui y furent à la mode. Devant cette bizarre résurgence de ce que fut le drame bourgeois d'après guerre, on a plus d'une fois l'impression d'assister à du mauvais Sartre, si je puis me permettre le pléonasme. — M.D.

1 film japonais

Tokyo Olympiad (*Tokyo Olympiades*), film en Scope et en couleur de Ichikawa Kon. Voir Cannes, n° 168 : entretien, page 60, et note dans le compte rendu, page 67 (Ollier). — Pyramidal, le film l'est horizontalement. De la construction du stade olympique au gosse perdu dans son immensité, la fête s'étire dans un désordre de couleurs et de bruits. Voilà pour le principe. C'est donc moins l'étude du muscle que les résultats qu'il autorise, qui forme le propos de ce commentaire d'Ichikawa sur une certaine rencontre aux quatre coins de Tokyo. Peu importe la fin, les moyens seuls sont montrés. D'où les contradictions sonores, les enflures de l'image. Sur 100 mètres, Hayes est vu *à côté* : sur 42 kilomètres, Ahebe *de côté*. Finalement, Ichikawa est à Riefensthal ce que la mère de Céline (« Mort à crédit ») est à celle de Proust (« Contre Sainte-Beuve »), une durée distordue et excitante. — G.G.

1 film philippin

Cavalry Command (*Commando aux Philippines*), film en couleur de Eddie Romero, avec John Agar, Richard Arlen, Myron Healy, Alicia Vergel, Pancho Magalona, William Phipps, Eddie Infante. — A la gloire de la colonisation américaine au début du siècle dernier aux Philippines. Si l'actuelle guerre du Vietnam offre plus d'un point de comparaison avec l'histoire décrite, elle ne justifie pas pour autant la vision de ce triste sous-produit, aussi démagogique que bâclé. A côté de Romero, Barnwell, autre spécialiste des Philippines, fait figure de génie, ce qui est tout dire. — P.B.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jean-Claude Biette, Jean-Pierre Binchet, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Gérard Guégan et Albert Juross.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I. - C.D.D., Paris - Le directeur de la publication : Frank Tenot.


DANS LE N°22 DE
lui
LAFORET EN FEU
UN ENTRETIEN BRULANT



cahiers du cinéma prix du numéro : 4 francs